Школа
Рисованія, живописи и прикладного искусства
Искусство для всѣхъ



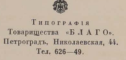
Подъ редакціей
профессора А. В. МАКОВСКАГО и ВАДИМА ЛѢСОВОГО,
при участіи: И. Е. РѢПИНА, проф. Д. І. КИПЛИКА, преп. Педагогич. Курсовъ при Академіи Художествъ А. Г. НОВИКОВА, Н. К. ПРОЗОРОВА, Т. И. КАТУРКИНА, В. А. ЛЕПИКАШЪ, Г. А. АНГЕРТА, Б. Ѳ. ШЛЕЦЕРА и др.

Т. 3.

Изд. Т-во „БЛАГО“.
Петроградъ, Николаевская, 44.

Оглавленіе 3-го тома.

Цифры *вверху* страницъ указываютъ нумерацію каждаго отдѣльнаго курса.
Цифры *внизу* страницъ указываютъ общую нумерацію всего тома.



Типографія
Товарищества «Б Л А Г О».
Петроградъ, Николаевская, 44.
Тел. 626—49.

Къ читателямъ.

Въ черные дни войны, въ страшные часы, когда грохочутъ пушки, и льется человѣческая кровь, и подъ ногами пьяныхъ вандаловъ гибнутъ вѣковыя святыни когда глаза и помыслы всего міра напряженно устремлены на тотъ клочокъ земли, гдѣ толпы вооруженныхъ людей истребляютъ другъ друга, — въ эти грозные дни, мы знаемъ, нашъ голосъ прозвучитъ одиноко и глухо. И все же мы полагаемъ долгъ свой въ томъ, чтобы напомнить именно теперь о существованіи *иныхъ цѣнностей,* не имѣющихъ ничего общаго ни съ пулеметами, ни съ броненосцами. Мы говоримъ: «Бойтесь загасить въ душѣ вашей священный огонь, отличающій человѣка отъ звѣря! Помните, что не штыками и бомбами движется впередъ культура человѣчества! Помните, что есть высшій міръ, міръ нетлѣннаго искусства и красоты, міръ чуждый крови и варварству, единственный міръ, гдѣ человѣкъ становится близокъ къ Божеству. Правда, этотъ міръ далекъ и отъ безмятежнаго созерцанія: онъ полонъ великихъ страстей, напряженной борьбы, высокихъ подвиговъ и горячихъ страданій, но это—благородныя страданія, которыя даются лишь избраннымъ, это—борьба страстей человѣческихъ, а не звѣриныхъ, это подвиги божественнаго духа, а не бронированнаго кулака. Есть разница между страданіями раненаго звѣря и страданіями пророка или творца, и жалость къ первому не должна заглушать благоговѣнія передъ вторыми.

Орудійные выстрѣлы не должны сдѣлать насъ глухими къ голосамъ искусства. Кровавый туманъ, клубящійся на поляхъ Европы, не долженъ застилать наши глаза и мѣшать намъ видѣть картины и статуи. Инстинкты самосохраненія не должны подавить наши художественныя потребности. Политическія и экономическія житейскія заботы не должны заслонить отъ насъ міръ высшихъ духовныхъ цѣнностей. Ибо это значило бы, что чечевичная похлебка для насъ дороже нашего культурнаго первородства! Ибо это показало бы, что мы недостойны высокаго званія—Человѣкъ! Да, мы оказались бы недостойными такъ называться, если бы забыли, напримѣръ, о томъ, что въ текущемъ году исполнилось 70 лѣтъ со дня рожденія ветерана русской живописи И. Е. Рѣпина, какъ позабыло объ этомъ наше интеллигентное общество, оглушенное газетной трескотней.

Есть что-то знаменательное въ томъ, что юбилей самаго патетическаго изъ русскихъ художниковъ совпалъ съ моментомъ, когда творится грозная міровая трагедія.

Великія потрясенія, которыя мы переживаемъ, дѣлаютъ намъ особенно близкимъ искусство Рѣпина, волнующее и потрясающее, полное трагедійнаго паѳоса и великихъ страстей.

Когда грохочутъ пушки и раздаются стоны умирающихъ, и рушатся ажурныя башни Реймскаго собора, и гибнутъ въ огнѣ картины Ванъ-Дейка, Рафаэля, Джорджіоне, Фукэ, когда Венера Милосская скрыла свой мраморный ликъ подъ броневымъ покрываломъ и сошла въ глубокое подземелье,—стыдно и невозможно думать о какомъ бы то ни было «удовольствіи». Въ такія минуты насъ не влечетъ къ себѣ ис-

кусство, видящее свое назначеніе въ томъ, чтобы «развлекать», «украшать» и вообще вносить въ нашу жизнь элементы вкуса и удовольствія. Но искусство Рѣпина никогда не было и не можетъ быть предметомъ «удовольствія», хотя бы и самаго утонченнаго изъ удовольствій—эстетическаго.

Искусство Рѣпина—величавое, важное, торжественное и патетическое служеніе. Оно требуетъ серьезности, сосредоточенности и крайняго напряженія духовныхъ силъ.

Картины Рѣпина, какъ романы Достоевскаго, прежде всего волнуютъ, прежде всего потрясаютъ, а подчасъ и терзаютъ зрителя. Думается,—есть не только количественное, но и *качественное* различіе между тѣми чувствами, которыя вызываютъ въ насъ, напримѣръ, виньетки, Митрохина или заставки Нарбута, съ одной стороны, и «Софья» или «Іоаннъ Грозный»—съ другой, и только бѣдность нашего философскаго словаря заставляетъ относить тѣ и другія переживанія къ одной категоріи—«эстетическихъ».

Думается, что и художественная практика, и внутренній опытъ приведутъ насъ современемъ къ старому, забытому утвержденію неравноцѣнности различныхъ искусствъ и заставятъ насъ снова воскликнуть:

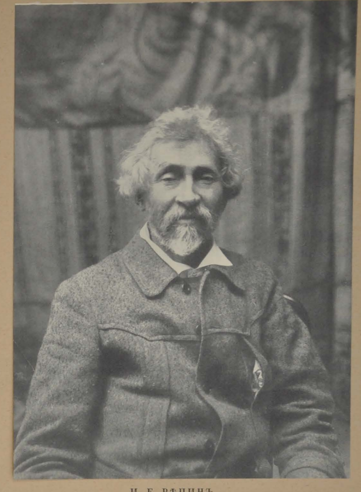
— Это неправда, что на вѣсахъ искусства Мадонна и «хорошо нарисованный пучокъ рѣдьки» имѣютъ одинаковое значеніе! Это неправда, что расписывать табакерку—столь же почтенно, какъ и расписывать церковь! Это неправда, будто самая чудесная, самая виртуозная виньетка можетъ быть равна по своему художественному значенію картинѣ, въ которой проникновенный мастеръ раскрываетъ передъ нами глубины человѣческаго духа!

Ибо проникнуть туда—дано не всякому художнику; ибо овладѣть широкимъ сюжетомъ способны лишь немногіе избранные; ибо, наконецъ, искусство создано не для забавы и удовольствія, но на высотахъ трагедіи осуществляетъ оно свои величайшія достиженія.

Таково именно искусство Рѣпина. Паѳосъ человѣческой души, крайнее напряженіе ея эмоціи—вотъ всегдашнее содержаніе его произведеній. И оттого оно такъ нужно и близко намъ въ нынѣшнюю серьезную и страшную минуту. Смятенный и взволнованный духъ нашъ въ эту минуту не находитъ для себя пищи въ чисто-декоративномъ искусствѣ, которымъ мы такъ увлекались въ послѣдніе годы. И, быть можетъ, когда умолкнутъ пушки и угомонятся кровожадныя страсти, мы поймемъ всю ошибочность такого увлеченія, и отъ Арлекиновъ и Пьеро, отъ виньетокъ и миніатюрокъ мы повернемъ опять къ искусству монументальному, торжественному и патетическому, къ тому искусству, могучимъ представителемъ котораго у насъ является Рѣпинъ—самый торжественный и самый патетическій изъ русскихъ художниковъ.

Вадимъ Лѣсовой.

Осень 1914 года.



И. Е. РѢПИНЪ.

(Къ семидесятилѣтію со дня рожденія).

НАБЛЮДАТЕЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА.

Т. Н. Катуркинъ.

(Окончанiе).

ВЕРТИКАЛЬНЫЯ ЛИНIИ. Вертикальныя линiи не измѣняютъ своего положенiя въ зависимости отъ точки зрѣнiя, т.-е. всегда кажутся вертикальными, но мѣняютъ величину въ зависимости отъ разстоянiя.

ПАРАЛЛЕЛЬНЫЯ ЛИНIИ. Параллельными линiями называются такiя, которыя на всемъ своемъ протяженiи лежатъ на одинаковомъ разстоянiи другъ отъ друга, и, сколько бы мы ихъ ни продолжали, онѣ никогда не встрѣтятся. Въ натурѣ параллельныхъ линiй очень много; напримѣръ, рельсы желѣзной дороги или трамвая, линiи края крышъ и основанiй домовъ, линiи пола и потолка, тротуары и проч. Всѣ параллельныя линiи въ натурѣ кажутся намъ сходящимися. Если взять двѣ палочки, положить ихъ параллельно и посмотрѣть вдоль съ одного конца, то разстоянiе между ближайшими къ намъ концами будетъ больше, чѣмъ разстоянiе между концами, лежащими дальше отъ насъ (рис. 31). И при рисованiи такихъ линiй нужно изображать ихъ сходящимися.

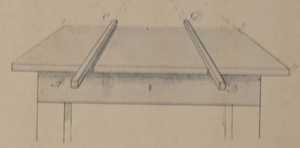


Рис. 31.

ТОЧКА СХОДА. Точкой схода называется такая точка, въ которой, какъ намъ кажется, сходятся при сокращенiи параллельныя линiи.

У каждаго рисующаго на картинѣ всегда имѣется нѣсколько точекъ схода.

Взгляните, напр., на рис. 1-й. Если продолжить линiи тротуара и гранитнаго парапета, на который опирается стоящiй на тротуарѣ человѣкъ, то онѣ сойдутся

въ одной точкѣ; линіи желѣзныхъ перилъ моста сойдутся въ другой точкѣ; линіи крышъ и основаній домовъ на заднемъ планѣ, при достаточномъ продолженіи, сойдутся въ третьей точкѣ и т. д. Вообще, для каждой случайной группы параллельныхъ линій имѣется своя точка схода. *Всѣ точки схода находятся непремѣнно на горизонтѣ.*

Одна изъ нихъ называется *главной*, или *центральной;* это именно та точка, которая находится прямо передъ зрителемъ, и въ которую идутъ центральный лучъ и всѣ линіи, параллельныя ему (рис. 20).

Если продолжить линіи карнизовъ, линіи оконъ, линіи основанія зданій, панелей и пр. (рис. 7, 8, 22), вы увидите, что всѣ онѣ сойдутся на горизонтѣ въ одной точкѣ, которая называется точкой схода горизонтальныхъ линій. Если стать посреди рельсъ желѣзной дороги (рис. 4), то пространство между рельсами, по мѣрѣ удаленія отъ насъ, уменьшается, и на далекомъ разстояніи рельсы сойдутся на горизонтѣ въ точкѣ, которая находится прямо передъ нами и, слѣдовательно, является главной точкой схода. Если бы, рядомъ съ этими рельсами, шло еще нѣсколько паръ ихъ, то и они сошлись бы въ той же центральной точкѣ схода. Есть законы линейной перспективы, которые подробно объясняютъ, почему происходятъ подобныя явленія. Приводить ихъ здѣсь, хотя бы вкратцѣ, я считаю лишнимъ, такъ какъ они легко могутъ запутать начинающаго рисовать. На основаніи своихъ личныхъ наблюденій и опыта каждый самъ создастъ себѣ законы линейной перспективы, которыхъ ему будетъ достаточно для рисованія съ натуры.

Говоря о главной точкѣ схода, надо еще упомянуть о томъ, что она всецѣло связана съ наблюдателемъ. Стоитъ ему повернуться, и главная точка переходитъ на другое мѣсто. Всѣ же случайныя точки распредѣляются по одну и другую сторонамъ отъ главной.

Нѣтъ почти ни одного художественнаго произведенія (особенно съ архитектурными изображеніями), гдѣ бы у художника отсутствовали случайныя точки схода, не говоря о главной, которая всегда постоянна. Глядя на какую-нибудь картину, написанную съ натуры, можно опредѣлить мѣсто, откуда писалъ свое произведеніе художникъ, можно сказать, писалъ ли онъ ее, сидя или стоя, другими словами, можно точно опредѣлить высоту горизонта. Положеніе его укажетъ сокращеніе линій и точку ихъ встрѣчи. Для точнаго опредѣленія мѣста нахожденія зрителя, необходимо знаніе теоріи линейной перспективы, съ которой мы въ свое время познакомимся. Теперь же приступимъ къ рисованію горизонтальной линіи во всѣхъ положеніяхъ по отношенію къ зрителю.

РИСОВАНІЕ ПРЯМОЙ ВЪ ФРОНТАЛЬНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ НА УРОВНѢ ГОРИЗОНТА.

Повѣсьте на стѣнѣ палочку въ 1 аршинъ или болѣе на уровнѣ глазъ. На листѣ бумаги (рис. 32), посерединѣ, проведите легкую горизонтальную линію, которая будетъ обозначать вашъ горизонтъ, и нарисуйте палочку такъ, какъ она вамъ кажется. Такъ какъ эта палочка находится прямо передъ вашими глазами, то изображеніе ея на бумагѣ должно быть горизонтальнымъ. Сдѣлавъ этотъ рисунокъ, нужно

перемѣнить мѣсто и сѣсть такъ, чтобы палочка оказалась сбоку. Направленіе палочки, въ данномъ случаѣ, останется попрежнему горизонтальнымъ, но величина ея измѣ-

горизонтъ A B

Рис. 32.

нится: она станетъ казаться короче, нежели раньше (рис. 33). Это явленіе мы наблюдали и на другихъ примѣрахъ, когда разсматривали измѣненіе величины и формы предметовъ въ зависимости отъ точки зрѣнія и разстоянія.

горизонтъ A B

Рис. 33.

Если же не довѣряете своему впечатлѣнію, будто палочка сбоку кажется меньше, чѣмъ въ прямомъ положеніи, то можно прибѣгнуть къ измѣренію.

КАКЪ НУЖНО МѢРИТЬ? Не всегда нужно довѣрять глазу, ибо сокращенія бываютъ иногда настолько обманчивы, что неравныя величины кажутся нашему глазу равными, или наоборотъ. Для того, чтобы избѣжать ошибки при рисованіи, прибѣгаютъ къ измѣренію. Мѣркой служитъ тотъ же карандашъ, которымъ вы рисуете.

Какъ держать карандашъ? Карандашъ держится четырьмя пальцами: большимъ, указательнымъ, среднимъ и безымяннымъ. На рисункѣ 34 вы видите расположеніе пальцевъ. Указательный и средній пальцы лежатъ сверху карандаша, а безымянный и мизинецъ — снизу, при чемъ большой палецъ свободно скользитъ по карандашу. Если большой палецъ опустить внизъ, то карандашъ приметъ такое положеніе, какъ на рисункѣ 35.



Рис. 34.

Мѣрить дозволяется только по вертикальному или горизонтальному направленію. Если бы намъ понадобилось измѣрить двѣ наклонныхъ линіи и узнать ихъ соотношеніе, то и ихъ нужно мѣрить, держа карандашъ вертикально или горизонтально, а не наклоняя его по направленію линій.

Положимъ, намъ нужно измѣрить, насколько горизонтальная линія при фронтальномъ положеніи (рис. 32) больше той же линіи при случайномъ положеніи (рис. 33). Для этого нужно сѣсть передъ фронтальной линіей прямо и, держа въ *вытянутой* во всю длину рукѣ

карандашъ, мѣрить такъ: прищуривъ одинъ глазъ, навести свободный конецъ карандаша на лѣвый конецъ линіи; затѣмъ передвигать большой палецъ вправо или влѣво по карандашу до тѣхъ поръ, пока онъ не будетъ отмѣчать праваго конца палочки. Эта величина отъ свободнаго конца карандаша до большого пальца и будетъ уменьшенной величиной этой палочки. При этомъ необходимо, чтобы карандашъ былъ, во-первыхъ, строго горизонталенъ, а во-вторыхъ, параллеленъ стѣнѣ, на которой виситъ палочка. Теперь пересядемъ въ случайное положеніе по отношенію къ палочкѣ, но сохранивъ прежнее разстояніе до нея, и провѣримъ, дѣйствительно ли размѣръ палочки въ первомъ случаѣ больше, чѣмъ во второмъ, или, вѣрнѣе, сокращается ли палочка или предметъ отъ перемѣщенія точки зрѣнія.

Опять, держа карандашъ въ вытянутой рукѣ, горизонтально и параллельно стѣнѣ, прищуривъ одинъ глазъ, устанавливаютъ свободный конецъ карандаша такъ, чтобы онъ точно совпадалъ съ концомъ палочки въ натурѣ, и смотрятъ, гдѣ же приходится большой палецъ, который въ первомъ случаѣ ограничивалъ величину палочки. Такимъ путемъ легко провѣрить, что палочка въ случайномъ положеніи будетъ казаться меньше, чѣмъ во фронтальномъ положеніи.

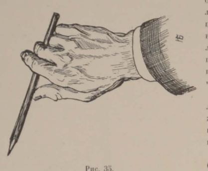


Рис. 35.

При измѣреніи вертикальныхъ линій правила и пріемы остаются тѣ же самые, но, при сравненіи величины горизонтальной линіи съ вертикальной, дѣло обстоитъ нѣсколько иначе.

Мнѣ зачастую приходилось наблюдать въ классѣ курьезныя ошибки въ измѣреніяхъ у учениковъ: сплошь и рядомъ короткая часть получается послѣ измѣренія значительно больше длинной части. Отчего же это происходитъ? Ученикъ съ напряженіемъ измѣряетъ одну какую-нибудь часть модели, онъ весь поглощенъ своей работой, онъ даже наклоняется корпусомъ впередъ и, наконецъ, находитъ требуемую величину. Но вмѣсто того, чтобы сразу приступить къ сравненію, онъ дѣлаетъ небольшую передышку и тутъ же незамѣтно для себя мѣняетъ положеніе. Либо онъ откинется на спинку парты, либо наклонится впередъ и продолжаетъ мѣрить уже съ новой точки; естественно, что какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаяхъ у него получатся невѣрные результаты измѣренія. Нужно строго помнить, что измѣреніе цѣлесообразно только въ томъ случаѣ, когда *положеніе зрителя и точка зрѣнія остаются мертвыми до конца всѣхъ измѣреній, а рука вытянута все время одинаково.*

Если надо сравнить горизонтальную линію съ вертикальной, то поступаютъ слѣдующимъ образомъ. Начинаютъ мѣрить горизонтальную линію, безразлично, будетъ ли она въ фронтальномъ положеніи или въ случайномъ. Держа карандашъ горизонтально въ вытянутой рукѣ и прищуривъ глазъ, наводятъ свободный конецъ карандаша

на лѣвый конецъ линіи въ натурѣ; большой палецъ скользитъ влѣво или вправо до совпаденія съ другимъ концомъ линіи. Затѣмъ, не мѣняя положенія корпуса и точки зрѣнія, поворачиваютъ руку по продольной оси такъ, чтобы карандашъ принялъ вертикальное положеніе. Рука при этомъ должна оставаться вытянутой. Потомъ, держа карандашъ въ такомъ положеніи, наводятъ его свободный конецъ на верхнюю точку вертикальной линіи и смотрятъ, гдѣ въ это же самое время приходится большой палецъ, который показывалъ величину горизонтальной линіи. Только при соблюденіи этихъ условій измѣреніе можетъ дать удовлетворительные результаты.

РИСОВАНІЕ ПРЯМОЙ (ВЪ СЛУЧАЙНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ) ВЫШЕ ГОРИЗОНТА.

Повѣсьте ту же палочку выше горизонта и сядьте по отношенію къ ней сбоку, т.-е. въ случайномъ положеніи. Эта палочка съ вашего мѣста будетъ казаться наклонной (рис. 36): она опускается внизъ, по направленію къ горизонту. Если вы сидите вправо отъ палочки, то она будетъ казаться наклоненной въ лѣвую сторону, и наоборотъ, если вы сидите влѣво отъ палочки, то наклонъ палочки будетъ въ правую сторону.

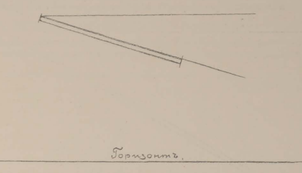


Рис. 36. Палочка выше горизонта въ случайномъ положеніи.

На листѣ бумаги легкой линіей намѣчаете вашъ горизонтъ, затѣмъ проводите горизонтальную линію на высотѣ ближайшаго конца палочки и намѣчаете этотъ конецъ. При этомъ надо, конечно, сравнивать разстояніе ближайшаго конца палочки отъ горизонта съ длиной данной палочки. Далѣе нужно опредѣлить наклонъ палочки. Чтобы нагляднѣе представить себѣ этотъ наклонъ, нужно взять карандашъ, поставить его въ горизонтальное положеніе (на вытянутой рукѣ) и навести на ближайшій конецъ палочки. Уголъ, который образуетъ карандашъ съ направленіемъ палочки, и покажетъ требуемый наклонъ. Когда наклонъ линіи будетъ опредѣленъ, слѣдуетъ взять въ руки листъ бумаги, на которой вы рисуете, поставить его передъ собою вертикально и еще разъ свѣрить наклонъ нарисованной линіи съ наклономъ палочки въ натурѣ. Если ошибки нѣтъ, то приступаютъ къ опредѣленію величины палочки. Нужно взять высоту

ближайшаго конца палочки надъ горизонтомъ и сравнить ее съ длиной палочки. Эта высота можетъ оказаться больше или меньше палочки. Въ тѣхъ же пропорціяхъ все переносится и на бумагу.

РИСОВАНІЕ ПРЯМОЙ (ВЪ СЛУЧАЙНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ) НИЖЕ ГОРИЗОНТА.

Палочку опускаютъ ниже горизонта. Занимаютъ мѣсто въ случайномъ положеніи. На листѣ бумаги легкой линіей намѣчаютъ горизонтъ немного выше середины бумаги и затѣмъ опредѣляютъ мѣстонахожденіе ближайшаго къ рисующему конца палочки и его разстояніе отъ горизонта (рис. 37). Чтобы точно опредѣлить мѣстонахожденіе ближайшаго конца, нужно въ натурѣ сопоставить двѣ величины: разстояніе ближайшаго конца палочки до горизонта и длину палочки, и посмотрѣть, какая изъ этихъ двухъ величинъ будетъ больше и насколько. Предположимъ, что разстояніе отъ ближайшаго конца палочки до горизонта помѣщается по длинѣ палочки полтора раза; тогда мы произвольно ставимъ у себя на бумагѣ точку и разстояніе этой точки отъ горизонта укладываемъ въ правую сторону полтора раза. Это и будетъ величина палочки. Что касается ея наклона, то его опредѣляютъ либо наблюденіемъ угла, образуемаго горизонтально поставленнымъ карандашомъ съ направленіемъ палочки, либо прямо на глазъ.

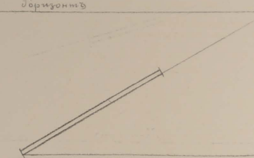


Рис. 37. Палочка ниже горизонта въ случайномъ положеніи.

РИСОВАНІЕ РАВНЫХЪ ВЕЛИЧИНЪ (ПРИ СЛУЧАЙНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ).

Та же палочка въ случайномъ положеніи ниже горизонта раздѣлена на двѣ равныя части (рис. 38). Какъ эти части будутъ казаться зрителю? Если бы зритель находился прямо передъ палочкой, то обѣ части ея были бы равны между собой, но такъ какъ положеніе палочки по отношенію къ зрителю случайное, то ближайшая половина будетъ казаться больше дальней. Мы знаемъ изъ предыдущаго, что изъ двухъ равныхъ величинъ будетъ больше та, которая ближе къ зрителю. Рисуютъ палочку тѣмъ способомъ, какой указанъ выше, а затѣмъ дѣлятъ ее перспективно на двѣ равныя части. Дѣлить можно либо прямо на глазъ, либо посредствомъ измѣренія. Опредѣливъ, на

сколько ближайшая половина больше дальней, на рисункѣ наносятъ черточку въ соотвѣтствующемъ мѣстѣ.

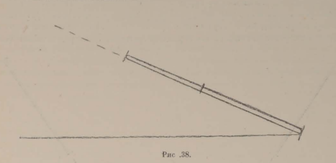


Рис .38.

РИСОВАНІЕ СОКРАЩАЮЩИХСЯ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХЪ ЛИНІЙ.

Положите передъ собой на табуреткѣ, или на столѣ, параллельно двѣ одинаковой величины палочки (рис. 39) и сядьте такъ, чтобы центральный лучъ зрѣнія шелъ по направленію этихъ палочекъ.

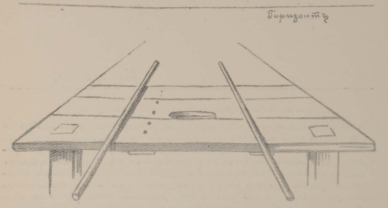


Рис. 39 Палочки, параллельныя главному лучу зрѣнія.

Вы ясно видите, что эти палочки кажутся сходящимися, и при рисованіи ихъ ни въ какомъ случаѣ нельзя изображать параллельными. Онѣ будутъ

казаться наклоненными другъ къ другу и пойдутъ вверхъ, до встрѣчи на горизонтѣ въ общей точкѣ схода. Ходъ рисованія таковъ. На бумагѣ легкой линіей намѣчаютъ горизонтъ, немного выше середины бумаги, и находятъ мѣстоположеніе переднихъ концовъ палочекъ по отношенію къ горизонту. Для опредѣленія этихъ точекъ можно сопоставить различныя величины: либо, какъ въ предыдущемъ примѣрѣ, берутъ разстояніе отъ переднихъ концовъ до горизонта и сравниваютъ его съ величиной палочекъ, либо разстояніе переднихъ концовъ отъ горизонта сравниваютъ съ разстояніемъ между

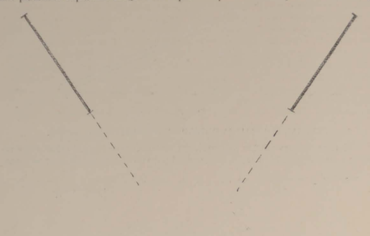


Рис. 40. Линіи, параллельныя главному лучу, выше горизонта.

ними самими. Когда переднія точки опредѣлены, находятъ наклонъ какой-нибудь одной палочки на глазъ или посредствомъ приложенія карандаша, а затѣмъ опредѣляютъ величину палочки. Чтобы точно опредѣлить эту величину, нужно сравнить ее съ разстояніемъ отъ ближайшаго конца до горизонта. Когда первая палочка нарисована то вторую, параллельную ей, нарисовать не трудно, тѣмъ болѣе, что имѣется мѣстоположеніе ближайшей точки. Вторую палочку можно нарисовать по чувству, но съ такимъ расчетомъ, чтобы эти палочки при продолженіи могли сойтись на горизонтѣ, или, зная заранѣе, что параллельныя линіи сходятся въ одной общей точкѣ схода, можно продолжить первую линію до встрѣчи съ горизонтомъ и полученную въ пересѣченіи точку схода соединить прямой съ намѣченнымъ ранѣе ближайшимъ концомъ второй палочки. Такъ опредѣлится ея наклонъ; величина же ея равна пер-

вой. Если бы мы положили цѣлую серію такихъ же палочекъ параллельно двумъ первымъ, то всѣ онѣ на рисункѣ должны сходиться въ одной точкѣ. Въ ту же точку должны направляться и боковые края стола или табуретки, которые полезно тоже изобразить.

РИСОВАНІЕ СОКРАЩАЮЩИХСЯ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХЪ ЛИНІЙ ВЫШЕ ГОРИЗОНТА.

(Главный лучъ зрѣнія параллеленъ названнымъ линіямъ).

Какъ и въ предыдущихъ случаяхъ, эти линіи кажутся зрителю сходящимися на горизонтѣ въ одной точкѣ (рис. 40). Пріемъ рисованія тотъ же, что въ предыдущемъ случаѣ: намѣчаютъ горизонтъ ниже середины бумаги, находятъ мѣстоположеніе ближайшихъ точекъ, уклонъ линій и ихъ величину. Примѣромъ такихъ линій могутъ служить боковыя, по отношенію къ рисующему, ребра потолка.

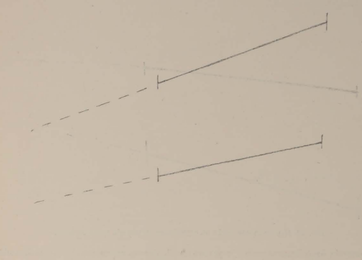


Рис. 41. Параллельныя линіи въ случайномъ положеніи выше горизонта.

РИСОВАНІЕ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХЪ ЛИНІЙ (ВЪ СЛУЧАЙНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ) ВЫШЕ ГОРИЗОНТА (рис. 41).

Повѣсить параллельно двѣ одинаковыхъ по величинѣ палочки на верхней части стѣны и сѣсть сбоку (въ случайномъ положеніи). Если мы будемъ сидѣть справа, то па-

дочки покажутся намъ наклоненными въ лѣвую сторону, а пространство между ними, по мѣрѣ удаленія отъ насъ, становится все меньше, – оно сокращается. Эти линіи пойдутъ къ горизонту и сойдутся въ точкѣ схода. Наклонъ этихъ линій будетъ неодинаковъ. Если мы приложимъ карандашъ къ ближайшему концу сначала верхней линіи, а затѣмъ нижней, то увидимъ, что наклонъ верхней линіи больше, чѣмъ наклонъ нижней. Это естественно. Такъ какъ параллельныя линіи сходятся въ одной точкѣ, и верхней линіи нужно пройти путь болѣе длинный, чѣмъ нижней линіи, то она и должна быть сильнѣе наклонена. Вообще, чѣмъ дальше линія отъ горизонта, тѣмъ больше ея наклонъ. Ниже середины бумаги намѣчаютъ горизонтъ. Находятъ

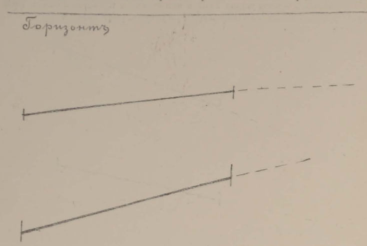


Рис. 42. Параллельныя линіи въ случайномъ положеніи ниже горизонта.

положеніе ближайшихъ точекъ и уклонъ линій. Уклонъ опредѣляютъ сначала большій а второй—съ такимъ расчетомъ, чтобы обѣ линіи сошлись на горизонтѣ въ одной точкѣ. Наконецъ, находятъ величину палочекъ, какъ было указано раньше.

РИСОВАНІЕ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХЪ ЛИНІЙ (ВЪ СЛУЧАЙНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ) НИЖЕ ГОРИЗОНТА (рис. 42).

Эти линіи будутъ тоже казаться сходящимися. Пространство между ними, по мѣрѣ приближенія къ горизонту, сокращается; нижняя линія будетъ итти съ большимъ уклономъ, чѣмъ верхняя; ни въ коемъ случаѣ нельзя рисовать эти линіи параллельными. Ходъ рисованія таковъ. Отмѣчаете на бумагѣ горизонтъ и по отношенію къ нему находите ближайшіе концы линій, которые будутъ расположены вертикально

другъ подъ другомъ. Затѣмъ находите направленія линій, идущихъ къ горизонту. Сначала опредѣляете наклонъ нижней линіи, такъ какъ онъ болѣе замѣтенъ для глаза. Когда направленіе линій найдено, отыскиваютъ величину ихъ, сопоставляя ее съ разстояніемъ точекъ до горизонта.

РИСОВАНІЕ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХЪ ПРЯМЫХЪ (ВЪ СЛУЧАЙНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ), ИЗЪ КОТОРЫХЪ ОДНА ВЫШЕ, ДРУГАЯ НИЖЕ ГОРИЗОНТА (рис. 43).

Такъ какъ всѣ параллельныя линіи идутъ къ горизонту, то естественно, что верхняя линія будетъ наклонена своимъ дальнимъ концомъ книзу, а нижняя—кверху, и сойдутся онѣ въ одной точкѣ на горизонтѣ. При рисованіи нужно постоянно имѣть

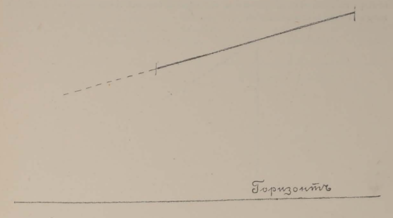


Рис. 43. Параллельныя линіи—одна выше, другая ниже горизонта.

въ виду положеніе горизонта: дѣлитъ ли онъ пространство между этими линіями пополамъ, или онъ находится ближе къ одной изъ линій. Если горизонтъ дѣлитъ пространство пополамъ, то уклонъ линій, какъ верхней, такъ и нижней, будетъ одинаковъ. Если горизонтъ проходитъ не по серединѣ пространства, то сильнѣе будетъ наклонена та линія, которая дальше отстоитъ отъ горизонта. По серединѣ

бумаги легкой линiей намѣчаете горизонтъ и отыскиваете положенiе ближайшихъ къ вамъ точекъ такъ же, какъ и въ предыдущихъ случаяхъ, т.-е. посредствомъ измѣренiй и сопоставленiй двухъ величинъ—разстоянiя ближайшей точки отъ горизонта и величины линiи. Затѣмъ отыскиваютъ направленiе той линiи, которая идетъ съ большимъ уклономъ. Способъ опредѣленiя этого уклона извѣстенъ. Приложивъ горизонтально карандашъ къ ближайшей точкѣ, нужно посмотрѣть, какой уголъ составляетъ наблюдаемая линiя съ карандашомъ, и такой же наклонъ провести на бумагѣ. То же самое продѣлываютъ со второй линiей, слѣдя за тѣмъ, чтобы обѣ линiи сошлись на горизонтѣ въ общей точкѣ. Остается опредѣлить величину линiй. Величину эту можно найти, напримѣръ, слѣдующимъ образомъ: отмѣчаютъ на карандашѣ разстоянiе отъ верхней ближней точки до нижней и сравниваютъ его съ величиной линiй.

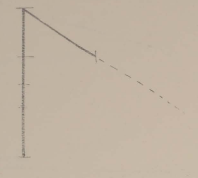


Рис. 44. Прямой уголъ въ случайномъ положенiи выше горизонта.

СОКРАЩЕНIЕ ПРЯМОГО УГЛА.

Какъ извѣстно, прямой уголъ имѣетъ 90 градусовъ, и линiи, составляющiя уголъ, перпендикулярны. Величина прямого угла всегда постоянна и неизмѣнна. Наблюдать прямые углы можно на любомъ предметѣ домашняго обихода: шкапъ, табуретка, уголъ комнаты, книга и проч. Въ зависимости отъ точки зрѣнiя, прямой уголъ можетъ казаться больше или меньше 90 градусовъ. Если смотрѣть на него

сбоку, со стороны вершины (рис. 44), то онъ кажется острымъ, потому что верхняя горизонтальная линія теперь въ случайномъ положеніи: она идетъ къ горизонту; вторая же линія сохраняетъ вертикальное положеніе. Если прямой уголъ находится въ случайномъ положеніи ниже горизонта, то онъ тоже кажется острымъ (рис. 45). Здѣсь горизонтальная сторона поднимается вверхъ, а вертикальная сохраняетъ свое положеніе.

РИСОВАНІЕ КВАДРАТА ВЪ РАЗЛИЧНЫХЪ ПОЛОЖЕНІЯХЪ.

Возьмемъ какой-нибудь четырехугольникъ и разберемъ на немъ сокращеніе прямыхъ угловъ. Повѣсьте какую-нибудь дощечку (формы прямоугольника или квадрата—безразлично) такъ, чтобы горизонтъ приходился *по серединѣ* ея (рис. 46); сядьте такъ, чтобы доска была въ случайномъ положеніи (рис. 47). Наша модель состоитъ изъ двухъ вертикальныхъ линій, изъ которыхъ ближайшая къ намъ кажется больше второй, и изъ двухъ горизонтальныхъ въ случайномъ положеніи, направляющихся къ гори-

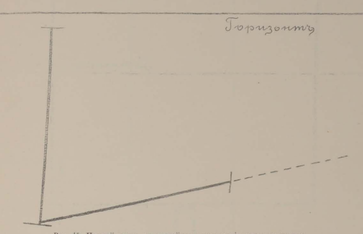


Рис. 45. Прямой уголъ въ случайномъ положеніи ниже горизонта.

зонту. Изъ рисунка 47-го видно, что ближайшіе два угла будутъ острые, а два дальнихъ—тупые. Никогда ни съ какой точки не можетъ быть видно трехъ тупыхъ угловъ такъ же, какъ и трехъ острыхъ. Можетъ быть такое положеніе по отношенію къ зрителю, когда будутъ видны два прямыхъ угла, тупой и острый. Это наблюдается въ томъ случаѣ, если горизонтъ приходится на высотѣ какого-нибудь ребра (рис. 48).

Если мы нарисуемъ прямоугольникъ въ случайномъ положеніи *ниже горизонта*, то получится такая фигура, какую изображаетъ рис. 49; здѣсь два угла острыхъ и два тупыхъ, и обѣ горизонтальныя стороны идутъ вверхъ, къ горизонту. Тотъ же квадратъ выше горизонта представится въ такомъ видѣ, какъ показано на рис. 50;

здѣсь тоже два угла острыхъ и два тупыхъ, но обѣ горизонтальныя стороны опускаются внизъ. Возьмемъ прямоугольникъ въ такомъ положеніи, чтобы одна сторона его слилась съ горизонтомъ (рис. 48); тогда верхняя горизонтальная сторона такъ и останется горизонтальной, а нижняя будетъ наклонена къ горизонту.

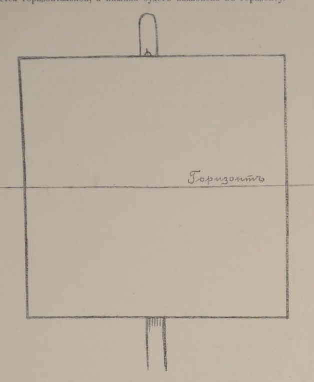


Рис. 46. Квадратъ въ прямомъ положеніи. Горизонтъ посрединѣ квадрата.

Если этотъ квадратъ постепенно поворачивать, то онъ будетъ казаться все уже и уже и, наконецъ, представится одной линіей; тогда онъ весь будетъ находиться на главномъ лучѣ зрѣнія. Съ вашего мѣста вертикальная линія квадрата не измѣняетъ своего положенія, лишь дальняя сторона становится меньше, потому что при поворотѣ она удаляется отъ зрителя.

Приступивъ къ рисованію квадрата въ случайномъ положеніи, напримѣръ, въ положеніи, изображенномъ на рис. 49. На листѣ бумаги намѣчаемъ ближайшую сторону такъ, чтобы сверху и снизу бумаги оставалось по вершку, и опредѣляемъ горизонтъ. Затѣмъ нужно опредѣлить ширину квадрата. Откладываемъ на карандашѣ ширину квадрата и сравниваемъ ее съ переднимъ ребромъ.

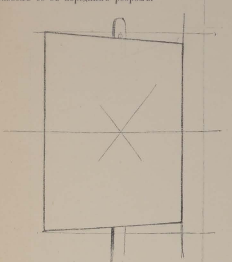


Рис. 47. Квадратъ въ случайномъ положеніи. Горизонтъ посрединѣ.

Предположимъ, что ширина квадрата меньше высоты на одну треть; тогда мы дѣлимъ переднюю сторону квадрата на три части, двѣ третьихъ переносимъ въ ширину и рисуемъ вертикальную линію. Теперь остается самое главное—сокращеніе сторонъ квадрата. Начнемъ съ той, которая замѣтнѣе сокращается, т.-е. съ отстоящей дальше отъ горизонта.

Лучше всего рисовать по чувству, все время свѣряя рисунокъ съ натурой, но, въ крайнемъ случаѣ, можно опредѣлить уклонъ линіи и посредствомъ на-

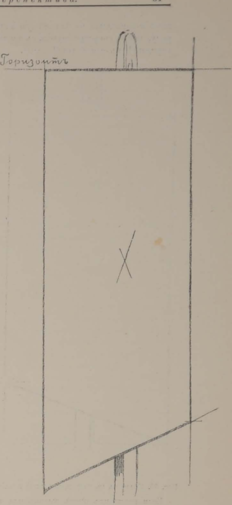


Рис. 48. Квадратъ въ сокращеніи. Верхнее ребро квадрата совпадаетъ съ горизонтомъ.

веденія карандаша на ближайшую точку; затѣмъ рисуемъ вторую горизонтальную сторону, менѣе сокращающуюся, съ такимъ расчетомъ, чтобы обѣ линіи встрѣтились на горизонтѣ въ одной точкѣ схода.

Тѣ же пріемы примѣняются и при рисованіи квадрата въ другихъ положеніяхъ.

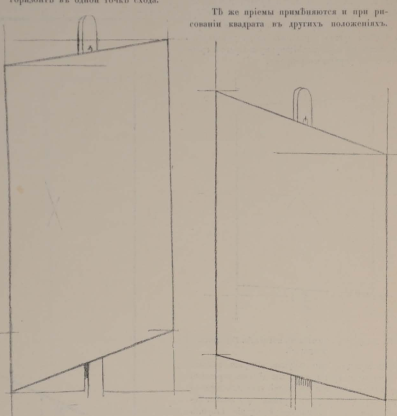


Рис. 49. Квадратъ въ сокращеніи ниже горизонта. Рис. 50. Квадратъ въ сокращеніи выше горизонта.

Если горизонтъ очень высокъ или очень низокъ, то его не изображаютъ на бумагѣ, но лишь мысленно имѣютъ въ виду, при опредѣленіи сокращенія линій.

Параллельно съ перспективными наблюденіями и упражненіями, слѣдуетъ заниматься рисованіемъ предметовъ домашняго обихода и геометрическихъ тѣлъ, на которыхъ всѣ законы перспективы выступаютъ особенно отчетливо и наглядно.

Т. Катуркинъ.

ОТМЫВКА ТУШЬЮ.

В. А. Лепикашъ.

НѢСКОЛЬКО СЛОВЪ О КЛАССИЧЕСКОМЪ ОРНАМЕНТѢ.

(Окончаніе).

Позже другихъ странъ Востока выступаетъ на художественное поприще Греція, давшая классическіе образцы орнаментальныхъ украшеній, которыми въ значительной степени пользуются и до настоящаго времени. Съ изученія и копированія образцовъ греческой орнаментики и архитектуры начинается курсъ въ нашихъ спеціальныхъ среднихъ художественныхъ школахъ и высшихъ учебныхъ заведеніяхъ, въ программу которыхъ входитъ гражданское строительство и художественныя постройки. Правда, свобода и красота, положенныя въ основу греческаго искусства,—вотъ тѣ принципы, благодаря которымъ эллины создали искусство, господствующее въ мірѣ. Они близко подошли къ природѣ, черпая изъ нея матеріалъ для художественнаго творчества; ими было использовано и переработано съ удивительнымъ чувствомъ мѣры все, что дала природа ихъ страны. Вотъ почему греческое искусство въ такой степени отличается своимъ національнымъ характеромъ. Но художникъ-грекъ, заимствуя всецѣло изъ природы мотивъ орнамента, не былъ въ то же время грубымъ реалистомъ, не передавалъ природу такъ, какъ она есть, а идеализировалъ ее, воспроизводя только характерныя черты природы и оставляя въ сторонѣ все то, что могло быть случайнымъ. Стиль и природа въ греческомъ искусствѣ тѣсно связаны между собою. Глядя на образцы греческаго искусства, вы видите, что передъ вами несомнѣнно воспроизведеніе природы, но природы, одухотворенной творчествомъ художника.

Мы уже знакомы въ общихъ чертахъ съ орнаментальною живописью древне-греческихъ вазъ, которая отчасти перешла потомъ въ терракотовый орнаментъ, примѣняемый для украшенія архитектурныхъ сооруженій *).

Вазы расписывались картинами миѳологическаго содержанія, которыя обрамлялись обыкновенно орнаментомъ въ видѣ горизонтальныхъ поясовъ.

---

*) См. «Очерки по исторіи живописи», Т. II.

Древнѣйшія вазы такъ называемаго дипилонскаго стиля украшались по преимуществу геометрическимъ орнаментомъ, состоящимъ изъ горизонтальныхъ прямыхъ линій, чередующихся съ лентами зигзагообразныхъ линій. Доминирующее, однако, значеніе въ мотивахъ орнаментики этихъ вазъ имѣетъ греческій *меандръ* (рис. 1), имѣющій въ своей основѣ прямую линію, ломающуюся подъ прямымъ угломъ въ



Рис. 18. Акантъ.

строго симметричной формѣ, что на первый взглядъ даетъ впечатлѣніе плетенія. Есть предположеніе думать, что названіе свое этотъ орнаментъ получилъ отъ извилистой рѣки Меандра, которая, быть можетъ, и послужила мотивомъ для орнамента. Впрочемъ, схема меандра встрѣчается и гораздо раньше эпохи дипилонскихъ вазъ; ее

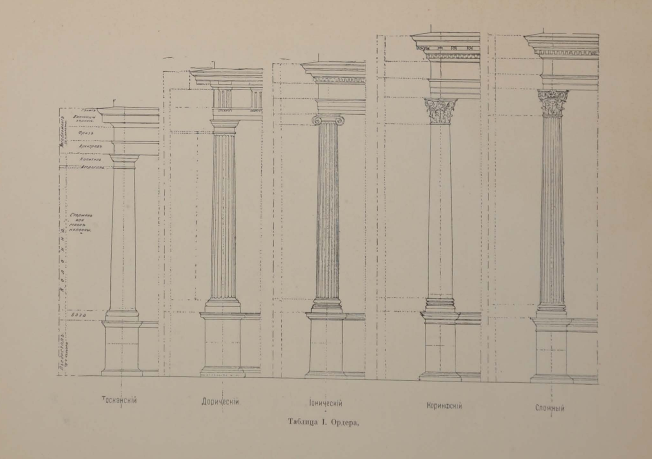


Таблица I. Ордера.

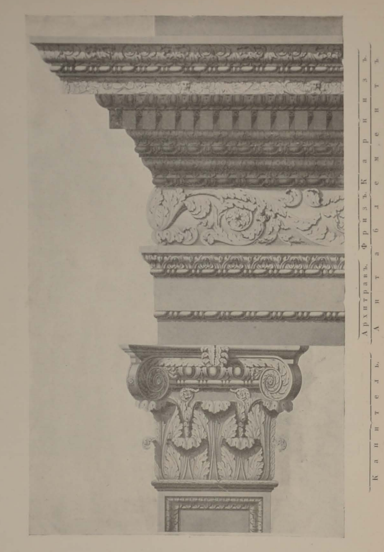


Таблица II. Антаблементъ и капитель сложнаго ордера.

можно наблюдать даже въ неолитическую эпоху, но тамъ она слишкомъ еще примитивна.

На тѣхъ же вазахъ мы встрѣчаемъ мотивъ орнамента, составленнаго изъ ломающихся подъ угломъ двухъ прямыхъ и напоминающихъ форму двухъ латинскихъ буквъ Z, соединенныхъ крестообразно (рис. 2).

Въ орнаментикѣ позднѣйшаго развитія къ геометрическимъ формамъ примѣшиваются мотивы микенскіе, египетскіе и ассирійскіе. На ряду съ этимъ, вводится и орнаментъ растительный въ видѣ разводовъ, завитковъ, спиралей и пальметтъ (рис. 21).

Какъ было сказано раньше, формы орнаментальной живописи переходятъ отчасти и въ орнаментику архитектурную. Одновременно съ этими мотивами, появляются и новые растительные мотивы, въ видѣ вѣнка изъ свѣшивающихся листьевъ на верхней полосѣ карниза.

Большую роль въ развитіи архитектурной орнаментики Греціи сыграло введеніе *аканѳоваго* листа, дико растущаго растенія съ острыми и рѣзкими вырѣзами листьевъ (рис. 18). Это растеніе съ V-го вѣка до Р. Х. становится излюбленнымъ мотивомъ архитектурныхъ украшеній. Прежде всего аканѳъ былъ примѣненъ въ капители коринѳскаго ордера, сдѣлавъ ее изящнѣе и декоративнѣе, чѣмъ строгая по своимъ формамъ капитель дорическаго ордера (таблица I). Листья аканѳа какъ бы охватываютъ капитель, придавая стройность и легкость всей колоннѣ. Затѣмъ тотъ же аканѳовый листъ переносится въ декоративно-стилизованный орнаментъ, примѣняемый для украшенія различныхъ частей архитектурныхъ построекъ. Формы аканѳа комбинируются въ различныхъ сочетаніяхъ съ пальметтами, завитками, спиралями,— аканѳъ становится національнымъ мотивомъ декоративныхъ украшеній.

Аканѳъ и пальметта (рис. 20) являются образцами орнамента, заимствованнаго изъ растительнаго міра. Повидимому, изъ этого же міра заимствована и идея колонны.

Само природное устройство дерева могло дать поводъ для раздѣленія его на три части. Нижняя часть ствола, болѣе широкая, при томъ нерѣдко оплетенная выступающими изъ-подъ земли корнями съ причудливыми формами, служитъ основаніемъ дерева; затѣмъ слѣдуетъ средняя, гладкая вытянутая часть, съ постепенно уменьшающимся кверху поперечникомъ, и, наконецъ, верхняя, гдѣ стволъ развѣтвляется и начинается листва. Тѣ же три части мы находимъ и въ колоннѣ. Взявъ дерево за образецъ, греки назвали среднюю часть колонны *стержнемъ* ея, нижнюю—*базой*, а верхнюю—*капителью*. Та часть постройки, которая, хотя и не относится къ колоннѣ, но непосредственно прилегаетъ къ ней, называется *антаблементомъ*; въ немъ, въ свою очередь, различаютъ: *архитравъ*, т. е. та часть антаблемента, которая непосредственно опирается на колонну, *фризъ*—средняя часть антаблемента и, наконецъ, *карнизъ*—верхняя часть антаблемента, составленная концами досокъ покатой крыши. Всѣ эти части отчетливо видны на таблицахъ I и II.

Съ технической точки зрѣнія дѣленіе колонны на три части, изъ которыхъ каждая имѣетъ отличительныя черты, тоже понятно и естественно. Подъ давленіемъ груза верхняя часть столба должна была нѣсколько расшириться и принять соотвѣт-



Рис. 19. Желобъ, украшенный листьями аканѳа.



Рис. 20. Пальметта греческая.

ствующую форму. Такое же расширеніе должно было произойти и съ нижней частью колонны, вслѣдствіе сопротивленія грунта.

Самыя древнія изъ извѣстныхъ намъ колоннъ—египетскія—отличались своей неуклюжестью, слишкомъ большой толщиной въ сравненіи съ длиной и не производили надлежащаго эстетическаго впечатлѣнія. Заслуга грековъ заключается въ томъ, что они начали изучать пропорціи колоннъ и ихъ отношенія къ грузу, который онѣ должны выдерживать. Кромѣ того, они стремились придать колоннамъ наиболѣе изящную форму. Съ этой цѣлью они придумали и ввели всевозможныя украшенія для колоннъ, но каждый типъ колоннъ имѣлъ строго опредѣленныя украшенія. Въ этомъ отношеніи греки до сихъ поръ оказались непревзойденными, и ихъ архитектурныя произведенія до нашихъ дней не утратили значенія и служатъ предметомъ изученія и подражанія зодчихъ всѣхъ временъ и народовъ.

Всякій классическій ордеръ состоитъ, какъ сказано, изъ трехъ частей: пьедестала, колонны и антаблемента.

Каждая изъ этихъ частей, въ свою очередь, раздѣляется на три части. Такъ, пьедесталъ состоитъ изъ цоколя (нижняя часть), тѣла и карниза; колонна—изъ базы, стержня и капители; антаблементъ—изъ архитрава, фриза и карниза (таблица I). Эти отдѣльныя части опять-таки состоятъ изъ различныхъ элементовъ: всевозможныхъ выступовъ, киматіевъ, фигуръ и возвышеній, служащихъ украшеніями (таблица II).

Еще архитекторъ Витрувій, жившій во времена Августа, раздѣлилъ всѣ ордера, по ихъ характернымъ отличіямъ и по мѣсту происхожденія, на пять: тосканскій, дорическій, іоническій, коринѳскій и сложный. Это подраздѣленіе удерживается и до настоящаго времени.

ТОСКАНСКІЙ ОРДЕРЪ получилъ свое названіе отъ той мѣстности, гдѣ онъ появился и развился (Тоскана—мѣстность въ Италіи). Этотъ ордеръ отличается простотой построенія и неизмѣнностью своихъ составныхъ частей.

ДОРИЧЕСКІЙ ОРДЕРЪ легко узнается по характернымъ украшеніямъ, ему только свойственнымъ, а именно: фризъ его антаблемента украшенъ «триглифами», то-есть столбиками съ двумя цѣлыми желобками посрединѣ и двумя полужелобками по краямъ. Эти столбики представляютъ собою какъ бы концы поперечныхъ балокъ, желобки же на нихъ могли служить для стока воды. Капли стекающей воды тоже нашли свое отраженіе въ деталяхъ дорическаго ордера: онѣ изображены въ видѣ зубцовъ подъ желобками триглифовъ. Впрочемъ, въ деталяхъ антаблемента дорическаго ордера встрѣчаются нѣкоторыя измѣненія.

Стержень колоннъ украшается продольными выемками, числомъ до двадцати; соприкасаясь другъ съ другомъ, онѣ образуютъ ребра.

Этотъ ордеръ достигъ полной законченности въ древней Греціи. Его строгія, простыя формы кажутся созданными для того, чтобы выражать идеи могущества, силы и геройства.

ІОНИЧЕСКІЙ ОРДЕРЪ развился въ іоническихъ колоніяхъ въ малой Азіи, отъ которыхъ онъ и получилъ свое названіе. Этотъ ордеръ легко узнать по характер-



Рис. 21. Греческій орнаментъ изъ пальметтъ.



Рис. 22. Орнаментъ изъ завитковъ аканѳа.

нымъ завиткамъ, украшающимъ капитель его колонны; онъ называется еще среднимъ, потому что составляетъ какъ бы переходъ отъ дорическаго къ коринѳскому. О происхожденіи завитковъ капители имѣются двѣ версіи: по одной версіи, они произошли отъ того, что между верхнимъ концомъ деревянной колонны и черепицею крыши накладывали кору для сохраненія свѣжести дерева,—эта кора, высыхая, и принимала форму завитковъ; по другому объясненію, іоническая капитель представляетъ подражаніе завиткамъ волосъ греческихъ женщинъ. Колонны іоническаго ордера отличаются стройностью, легкостью и изяществомъ. По выраженію Витрувія, въ дорическомъ стилѣ выражается мужская красота, а въ іоническомъ—женская. Остальныя части этого ордера несутъ на себѣ множество разнообразныхъ украшеній, состоящихъ изъ сочетанія всевозможныхъ орнаментовъ.

КОРИНѲСКІЙ ОРДЕРЪ рѣдко примѣнялся въ Греціи самостоятельно, а служилъ дополненіемъ къ дорическому и іоническому ордерамъ. Онъ служилъ большею частью для внутренней отдѣлки; поэтому своего полнаго развитія онъ достигъ не въ Греціи, а въ Италіи, во времена императоровъ. Этотъ ордеръ стремился преимущественно въ декоративной цѣли. Характеръ его мягкій и изящный; отдѣльныя части производятъ впечатлѣніе утонченности, роскоши и богатства. Греки, стремившіеся къ полной гармоніи между конструкціей и наружными формами, не могли въ большихъ размѣрахъ примѣнять этотъ декоративный ордеръ. Его легко узнать по капители, представляющей подобіе круглой корзины, наполненной цвѣтами или, вѣрнѣе, листьями аканѳа въ одинъ или нѣсколько рядовъ, по восьми листовъ въ каждой окружности, расположенныхъ одинъ надъ другимъ.

О происхожденіи этого ордера Витрувій разсказываетъ, что капитель его была изобрѣтена знаменитымъ скульпторомъ Каллимахомъ, опредѣлившимъ правила и законы, по которымъ производились постройки этого ордера. На мысль о капители этого ордера, какъ гласитъ преданіе, навелъ скульптора слѣдующій случай. На могилу одной молодой дѣвушки, умершей въ Коринѳѣ, была поставлена ея кормилицей корзина съ любимыми игрушками, которую, для предохраненія отъ дождя, она покрыла черепицей. Подъ корзиной случайно оказались корни аканѳа. Весною листья выросли изъ-подъ корзины и стали стремиться вверхъ, но тутъ они встрѣтили черепичную кровлю и начали загибаться, образовавъ завитки, на подобіе капители. Этимъ сюжетомъ будто бы и воспользовался Каллимахъ.

Вѣрнѣе, однако, предположить, что Каллимахъ просто усовершенствовалъ какой-либо изъ существовавшихъ ордеровъ, ибо стили не создаются отдѣльными художниками, но представляютъ собой результатъ труда цѣлыхъ поколѣній. Отдѣльныя личности только дополняютъ и разрабатываютъ матеріалъ, накопленный народомъ.

СЛОЖНЫЙ ОРДЕРЪ. Само названіе этого ордера указываетъ на его происхожденіе. Дѣйствительно, онъ представляетъ собою сочетаніе іоническаго ордера съ коринѳскимъ. Листья, украшающіе капитель коринѳскаго ордера, присоединены къ завиткамъ іоническаго ордера.

Стволъ колонны не гладкій, какъ у іонической, но съ выемками, какъ у дорической колонны.



Рис. 23. Романскій аканѳъ.



Рис. 24. Орнаментъ изъ разводовъ аканѳа.

Возникъ сложный ордеръ у римлянъ во времена императора Тита, которому впервые была воздвигнута тріумфальная арка этого ордера, когда онъ возвращался въ Римъ послѣ разрушенія Іерусалима. Это — одинъ изъ самыхъ красивыхъ и богатыхъ украшеніями ордеровъ. На таблицѣ II подробно видны всѣ виды украшеній капители и антаблемента сложнаго ордера.

Для опредѣленія пропорцій ордеровъ пользуются данными, выработанными Виньолемъ. Общую высоту ордера дѣлятъ на девятнадцать равныхъ частей: двѣнадцать изъ этихъ частей берутъ для высоты колонны, четыре—для пьедестала и три—для антаблемента. Что касается ширины колонны, то она находится въ слѣдующемъ отношеніи къ высотѣ ея: въ тосканскомъ ордерѣ ширина составляетъ одну седьмую часть высоты, въ дорическомъ— одну восьмую, въ іоническомъ — одну девятую, въ коринѳскомъ и сложномъ— одну десятую.

На ряду съ растительнымъ орнаментомъ, мы находимъ у грековъ мотивы, заимствованные и изъ животнаго міра, образцами которыхъ могутъ служить рисунки 25 и 26.

Греческій театръ отразился въ орнаментѣ цѣ-



Рис. 25. Сочетаніе животнаго и аканѳоваго орнаментовъ.



Рис. 26. Орнаментъ изъ стилизованнаго животнаго.



Рис 27. Романская капитель.



Рис. 28. Капитель греческаго храма Эрехѳейона.



Рис. 29. Римская ваза.

лымъ рядомъ масокъ, т. е. изображеніями человѣческаго лица со всевозможными выраженіями—ужаса, горя, страха, смѣха и т. п.

Мы находимъ здѣсь также изображенія различныхъ военныхъ трофеевъ и оружія, предметовъ, имѣвшихъ символическое значеніе; наконецъ, нельзя не упомянуть и о «гротескахъ», т.-е. о фантастическихъ сочетаніяхъ человѣческаго лица и фигуры съ органами звѣрей, птицъ и рыбъ.

Идеалы греческаго искусства продолжали служить долгое время предметомъ подражанія далеко за предѣлами Греціи. Походы римлянъ на востокъ познакомили ихъ съ художественными произведеніями эллиновъ. Все, что такъ или иначе связано было съ искусствомъ, увозилось въ Римъ.

За побѣдителями тянулись цѣлыя сотни возовъ со статуями, картинами, рельефами и вазами на украшеніе родного города. Противникъ Ганнибала, Марцелъ, гордился тѣмъ, что научилъ своихъ согражданъ понимать чудеса греческаго изящества. Такое преклоненіе передъ произведеніями художниковъ Эллады, понятно, не могло не отразиться на художественномъ образованіи Рима. Параллельно съ подражаніемъ грекамъ въ архитектурѣ, скульптурѣ и живописи, римляне заимствовали у нихъ и мотивы декоративныхъ украшеній. Заимствуя греческіе мотивы, римляне, однако, ихъ видоизмѣняютъ, перерабатываютъ согласно требованію своего духа. Греческій остролистый, причудливый по очертаніямъ акантъ замѣняется итальянскимъ аканѳомъ, декоративнымъ растеніемъ, похожимъ на листья капусты, употребляемымъ для украшенія садовъ. Въ составъ римской орнаментики входятъ и мотивы восточные: розетты, фризы изъ пальметтъ и лотоса. Къ нимъ присоединяются фигуры животныхъ и стилизованные цвѣты. Кромѣ того, въ Римѣ вырабатывается особая декоративная форма изъ сплетенія плодовъ и цвѣтовъ въ видѣ гирляндъ, которыя свѣшивались съ бычачьихъ череповъ. На ряду съ этимъ, въ орнаментику вводятся различные предметы: вазы, инструменты и доспѣхи, какъ на фризѣ Веспасіанова храма въ Римѣ. Геометрическій орнаментъ все болѣе и болѣе сталъ вытѣсняться растительными формами, въ которыя иногда включаютъ птицъ, какъ, напримѣръ, орнаментъ на наружной стѣнѣ ограды «Алтаря Августовамира», гдѣ въ орнаментъ изъ листьевъ аканѳа вкомпанованы лебеди, священныя птицы Аполлона.

На подножіи Траяновой колонны мы имѣемъ образецъ орнаментики въ формахъ, стилизовавшихъ различные военные доспѣхи. Наконецъ, самымъ богатымъ памятникомъ римской орнаментики является рама двери въ Бальбекѣ, гдѣ соединены всѣ орнаментальные мотивы не только чисто римскіе, но и всѣ формы восточныя и греческія.

Изъ древнихъ, античныхъ стилей очень многое перешло въ позднѣйшую архитектуру. Такъ, греко-римскій стиль, подвергшись восточнымъ вліяніямъ, далъ начало *византійскому стилю*. Вліяніе Востока сказалось здѣсь въ пестротѣ и яркости красокъ, которыя свойственны византійскому стилю. Съ введеніемъ христіанства на Руси, византійскій стиль перешелъ и къ намъ. Причудливая и пестрая византійская орнаментика сильно повліяла на созданіе русскаго стиля. Наши рукодѣлія и узоры которыми украшалась одежда, рѣзьба по дереву и по металламъ, виньетки и зави-

тушки, которыми разукрашивались рукописи,—находятся подъ явнымъ вліяніемъ занесенныхъ къ намъ черезъ Византію восточныхъ мотивовъ.

Романскій стиль, господствовавшій въ Европѣ съ конца X до XIII вѣка, также произошелъ отъ греко-римскаго. Въ немъ античные элементы подверглись сильному искаженію (рис. 27), но зато стали играть бо́льшую роль мотивы, заимствованные изъ природы. Въ различныхъ странахъ романскій стиль отличался тѣми или иными деталями, но всюду онъ сохранилъ, въ общемъ, строгій, серьезный и мужественный характеръ. Этотъ характеръ его теряется въ явившемся на смѣну къ нему *готическомъ стилѣ*, который отличается легкостью, изяществомъ и ажурностью. Орнаментъ дѣлается чрезвычайно причудливымъ и сложнымъ, какъ кружевное плетенье. Большую роль пріобрѣтаютъ изображенія всевозможныхъ животныхъ и фантастическихъ чудищъ. Величайшее созданіе этого стиля, Реймскій соборъ во Франціи, былъ разрушенъ пруссаками 6-го сентября 1914 г., въ царствованіе императора Вильгельма II.

Въ XV вѣкѣ, въ эпоху *Возрожденія* или *Ренессанса*, снова возвращаются къ греко-римскому стилю. Художники, скульпторы и архитекторы снова начинаютъ вдохновляться добытыми изъ раскопокъ античными произведеніями. Это возвращеніе къ античному искусству не было, впрочемъ, простымъ подражаніемъ его образцамъ. Правда, зачастую они копировались, цѣликомъ или въ деталяхъ, но, на ряду съ этимъ, въ греко-римскій стиль были привнесены новыя черты, и такимъ образомъ создался особый стиль, извѣстный подъ именемъ Ренессанса.

Этой небольшой замѣткой о классическомъ искусствѣ я не имѣлъ въ виду ознакомить читателя со всѣми подробностями орнаментальныхъ стилей, я хотѣлъ только указать на то, что орнаментъ во всѣ времена шелъ и развивался рука объ руку съ другими проявленіями эстетическаго духа.

Въ настоящее время орнаментъ находитъ себѣ самое разнообразное примѣненіе въ украшеніи предметовъ, съ которыми мы встрѣчаемся въ нашей повседневной жизни, въ особенности въ архитектурѣ и художественной промышленности. Поэтому развитіе орнаментальнаго вкуса вліяетъ на самую обстановку, окружающую насъ, въ томъ отношеніи, что уродливые предметы, зачастую переполняющіе наши жилища, замѣняются красивымъ, стильнымъ убранствомъ, гдѣ всѣ предметы гармонируютъ другъ съ другомъ.

В. Лепикашъ.

■ ■ ■

ЭЛЕМЕНТАРНОЕ РИСОВАНІЕ.

Рисованіе съ натуры.

А. Г. Новиковъ.

(Окончаніе.

ЛИСТЪ XXV.

ВОСТОЧНЫЙ БАРАБАНЪ.

За неимѣніемъ такой модели, можно подыскать корзину, плетенную изъ лозы или камыша.

Нѣтъ надобности повторять объясненія хода построенія рисунка, такъ какъ вы настолько ознакомились уже съ изображеніями различныхъ предметовъ домашняго обихода, что несомнѣнно, вполнѣ правильно и послѣдовательно нарисуете и этотъ барабанъ.

Новымъ является въ данной модели то плетеніе, которымъ обвязанъ барабанъ. Здѣсь слѣдуетъ намѣтить прежде всего тѣ украшенія, которыя находятся ближе къ вашему зрѣнію, а потомъ переходить къ тѣмъ частямъ, которыя удаляются отъ васъ. Такъ какъ поверхность корзины круглая, то, чѣмъ больше украшенія приближаются отъ средины къ краямъ предмета, тѣмъ онѣ становятся менѣе отчетливыми, а промежутки между украшеніями, если они вездѣ одинаковы, становятся все меньше. Передача свѣта и тѣни идетъ въ такой же послѣдовательности, въ какой вы рисовали все время, т.-е. начиная съ самыхъ темныхъ тѣней и заканчивая свѣтлыми.

ЛИСТЪ XXVI.

МѢДНАЯ СТУПКА СЪ ПЕСТИКОМЪ.

Данная модель отличается отъ предыдущихъ тѣмъ, что состоитъ изъ двухъ предметовъ, изъ которыхъ одинъ входитъ внутрь другого. При рисованіи слѣдуетъ брать сначала отношеніе между крайними точками всей модели, т.-е. между концомъ пестика и основаніемъ ступки, а затѣмъ опредѣлить, какую часть занимаютъ пестикъ и отверстіе ступки, а также какую часть занимаетъ низъ ступки.

Опредѣлите далѣе наклонъ пестика и толщину его.

Проведите вертикальную линію, проходящую черезъ центръ ступки. Наконецъ, набросайте общую форму всей модели, рисуя одновременно какъ пестикъ, такъ и самую ступку. Вырисовывая тщательно контуръ, слѣдуетъ намѣтить одновременно какъ блестящія мѣста ступки, такъ и самыя темныя пятна, т.-е. собственныя тѣни.

А приступая къ передачѣ свѣта, тѣни и характера того матеріала, изъ котораго сдѣлана ступка, т.-е. мѣди, какъ можно тщательнѣе передавайте тѣ переходы тѣней, которые вы увидите на модели.

Листъ XXV.





Листъ XXVI.

ЛИСТЪ XXVII.

ГРУППА ПРЕДМЕТОВЪ ДОМАШНЯГО ОБИХОДА, СОСТОЯЩАЯ ИЗЪ ВЕДРА И КОРЗИНЫ.

Нѣтъ нужды повторять указанія, какъ рисовать ведро или корзину, которыя вы уже отдѣльно рисовали. При рисованіи группы ихъ, слѣдите все время за общей формой, какую онѣ собою представляютъ, и за взаимнымъ расположеніемъ обоихъ предметовъ. Чтобы правильно поставить ихъ основанія, надо обратить вниманіе на то, какой изъ этихъ двухъ предметовъ находится ближе къ рисующему, и на сколько.

При передачѣ свѣта и тѣни, старайтесь передать разницу въ окраскѣ предметовъ.

ЛИСТЪ XXVIII.

ПОДСТАВКА СЪ ВЕДРОМЪ ВЪ СЛУЧАЙНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ.

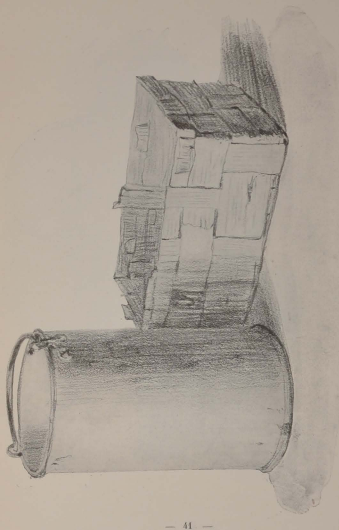
Послѣдовательность рисованія такая же, какъ и въ предыдущемъ рисункѣ, т.-е. опредѣлить сначала отношеніе вышины къ ширинѣ всей группы, а затѣмъ соотношеніе отдѣльныхъ предметовъ: вышины скамейки къ вышинѣ ведра, или скамейки ко всей вышинѣ группы. Въ дальнѣйшей разработкѣ контура надо обратить вниманіе на перспективныя сокращенія. Не начинать тушевать прежде, чѣмъ контуръ не законченъ и не провѣренъ.

ЛИСТЪ XXIX.

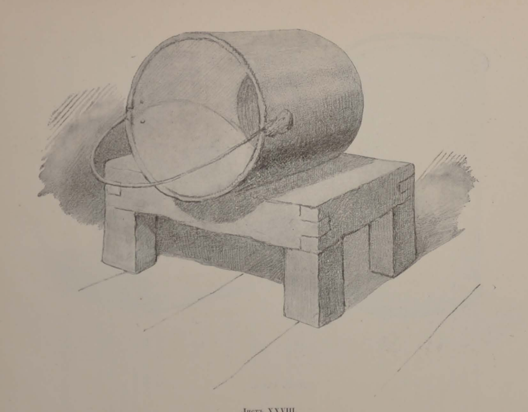
КОРОБКА, НА КОТОРУЮ ПОЛОЖЕНА СОЛОМЕННАЯ ШЛЯПА.

Найдя отношеніе высоты къ ширинѣ всей группы, опредѣлите, какую часть рисунка занимаетъ коробка, и гдѣ приходится, по отношенію къ ближайшему углу коробки, ближайшая точка шляпы. Затѣмъ опредѣлите наклонъ шляпы, величину донышка и ширину ленты.

Намѣтивши главныя отношенія модели и нарисовавъ ихъ форму, вы приступите къ передачѣ свѣта и тѣней. Слѣдуетъ также дать почувствовать въ карандашѣ цвѣтъ предметовъ и показать характеръ плетенія шляпы.



Листъ XXVII.



Листъ XXVIII.



Листъ XXIX.

ЛИСТЪ XXX.

БЕРЕЗОВОЕ ПОЛѢНО, НА КОТОРОЕ ПОЛОЖЕНЪ УШАТЪ.

Если позволяетъ время года, то эту модель слѣдуетъ положить на дворѣ на солнцѣ и передать то эффектное освѣщеніе, какое получается отъ освѣщенія модели солнцемъ. Что касается способа выполненія рисунка, то онъ остается тѣмъ же, что и въ предыдущихъ работахъ.

ЛИСТЪ XXXI.

СТЕКЛЯННАЯ БУТЫЛЬ, ПОСТАВЛЕННАЯ ВЪ ПЛЕТЕНУЮ КОРЗИНУ.

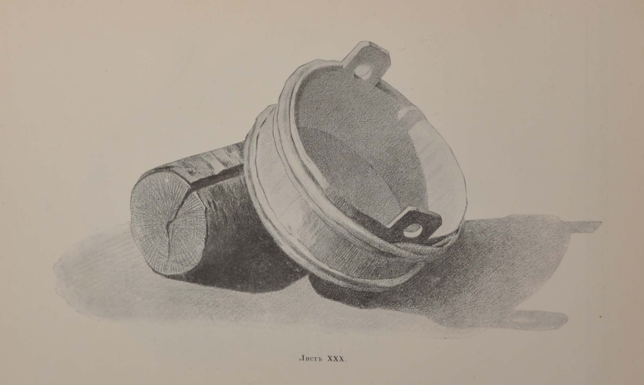
Начните рисунокъ попрежнему съ опредѣленія общей формы, какъ это дѣлали въ предыдущихъ работахъ; затѣмъ проведите вертикальную линію, которая проходитъ черезъ центръ бутыли и корзины. Набрасывая общую форму модели, помните, что бутыль находится внутри корзины, а, слѣдовательно, по объему меньше ея. Слѣдуетъ намѣтить въ контурѣ тѣ плетенія корзины, которыя бросаются въ глаза съ перваго взгляда.

При тушевкѣ обратите вниманіе на ту разницу въ цвѣтѣ предметовъ, какую вы замѣчаете при сравненіи корзины съ бутылью.

ЛИСТЪ XXXII.

МОДЕЛЬЮ СЛУЖИТЪ БУТЫЛЬ И ПЛЕТЕНАЯ КОРЗИНА, ПОЛОЖЕННАЯ СБОКУ ВЪ СЛУЧАЙНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ.

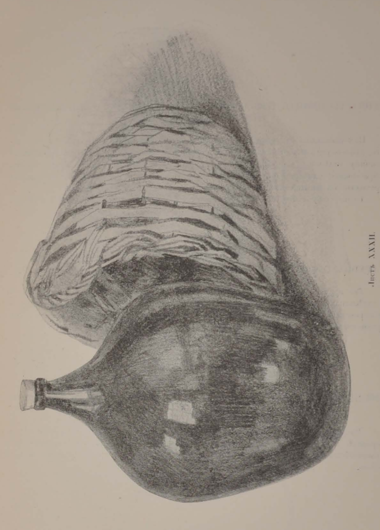
Такъ какъ эта группа изъ двухъ предметовъ является лишь видоизмѣненіемъ предыдущей, то я думаю, что рисующій можетъ изобразить ее безъ всякаго объясненія, на основаніи пройденнаго.



Листъ XXX.



Листъ XXXI.



Листъ XXXII.

ЛИСТЪ XXXIII.

ГРУППА, СОСТОЯЩАЯ ИЗЪ ЧЕТЫРЕХЪ ПРЕДМЕТОВЪ: БУТЫЛИ, ПЛЕТЕНКИ, ГОРШКА И ПОЛОТЕНЦА.

Изъ сколькихъ бы предметовъ ни состояла группа, первое, что вы должны сдѣлать, это—опредѣлить отношеніе между крайними точками модели. Потомъ опредѣлите величину отдѣльныхъ предметовъ и постепенное удаленіе ихъ отъ перваго плана. Набрасывайте одновременно форму всѣхъ предметовъ и отъ общаго постепенно переходите къ частностямъ.

То же самое слѣдуетъ дѣлать и при передачѣ характера матеріала, свѣта и тѣней.

ЛИСТЪ XXXIV.

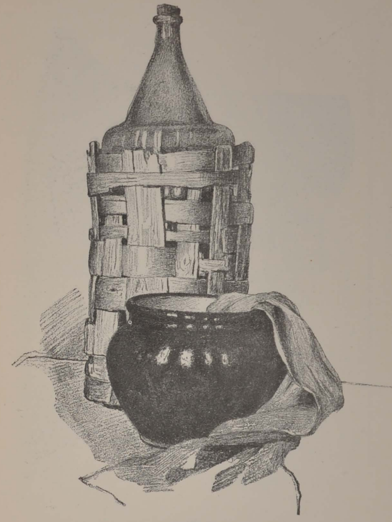
ГРУППА, СОСТОЯЩАЯ ИЗЪ ВЕДРА, ТАБУРЕТА, КОРЫТА И ДРАПИРОВКИ.

Все время слѣдите за отношеніемъ крайнихъ точекъ, какъ всей группы, такъ и отдѣльныхъ предметовъ, за положеніемъ плоскостей по отношенію къ горизонту и за перспективными сокращеніями. При передачѣ свѣта и тѣней сравнивайте окраску предметовъ.

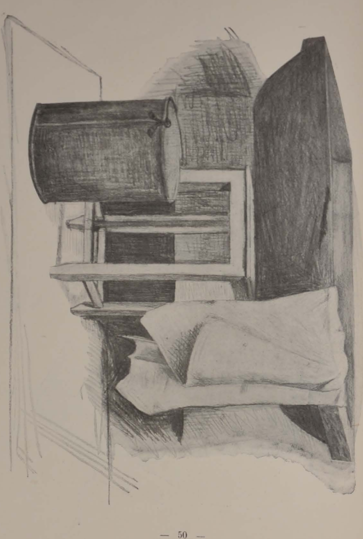
ЛИСТЪ XXXV.

ЭМАЛИРОВАННЫЙ ЧАЙНИКЪ, СТЕКЛЯННЫЙ ШТОФЪ И ФАРФОРОВАЯ ИЛИ ЭМАЛИРОВАННАЯ КРУЖКА.

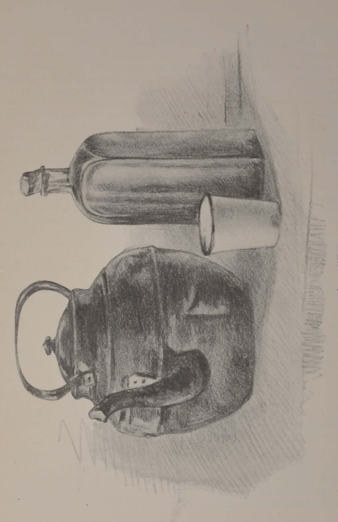
Рисуйте въ такой же послѣдовательности, какъ и предыдущія модели. При передачѣ окраски предметовъ какъ можно внимательнѣе слѣдите за переходами и отношеніемъ темныхъ и свѣтлыхъ пятенъ и сравнивайте все время предметы между собою.



Листъ XXXIII.



Листъ XXXIV.



Листъ XXXV.

ЛИСТЫ XXXVI И XXXVII.

Прорисовавъ такое количество предметовъ домашняго обихода, вы можете перенести свои упражненія изъ закрытаго помѣщенія на воздухъ.

Недостатка въ интересныхъ моделяхъ не будетъ чувствоваться даже въ самой глухой деревнѣ. Первое, на чемъ останавливается вашъ глазъ, когда вы выйдете изъ дому, это—колодецъ, около котораго можетъ всегда находиться водовозка и неизбѣжное корыто-дубленка для пойла скота, а въ благодатной Малороссіи—характерный «журавель», которымъ достаютъ воду. Модели эти ничѣмъ не отличаются по трудности и по построенію рисунка отъ тѣхъ, которыя вы прорисовали, сидя въ своей квартирѣ. Далѣе, моделью вамъ можетъ служить стѣна избы, освѣщенная солнцемъ, около которой зачастую находятся какое-нибудь корыто или горшки, поставленные для просушки. Вы можете нарисовать затѣмъ срубленное дерево или пень, жернова около мельницы, сломанное колесо и т. п. Однимъ словомъ, на каждомъ шагу можно найти интересныя и нетрудныя модели для рисованія.

Возьмемъ изъ упомянутыхъ нами моделей—жернова и плиты, которыя всегда валяются около мельницы (см. листъ XXXVI).

Выбираемъ мѣсто, откуда больше всего нравятся намъ эти модели. Беремъ отношеніе между крайними точками всей группы предметовъ, опредѣляемъ величину промежутковъ, намѣчаемъ повороты и наклонъ камней.

Набрасываемъ затѣмъ форму отдѣльныхъ предметовъ, вырисовываемъ и передаемъ главныя тѣни.

Въ видѣ второго примѣра возьмемъ сломанную часть повозки съ колесомъ (см. листъ XXXVII).

Опять повторяется та же самая послѣдовательность рисованія: находимъ отношеніе между крайними точками, наклонъ оси и колеса, толщину колеса, распредѣленіе спицъ и промежутковъ между ними.

Затѣмъ опредѣляемъ наклонъ и форму палки, соединяющей переднюю часть телѣги съ задней. Наконецъ, прокладываемъ главнѣйшія тѣни.

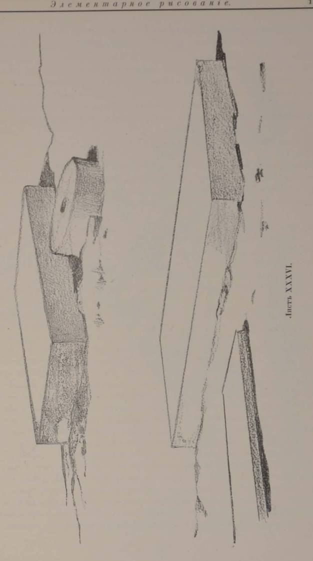
Какъ видите, нѣтъ никакой особой разницы между этими моделями и тѣми, что вы рисовали, сидя дома. Единственнымъ препятствіемъ можетъ служить дурная погода.

Рисованіе геометрическихъ тѣлъ.

ЛИСТЫ I, II и III. ПЛОТНЫЯ ГЕОМЕТРИЧЕСКІЯ ТѢЛА: 1) КУБЪ ВЪ СЛУЧАЙНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ, 2) ШЕСТИГРАННАЯ ПИРАМИДА, 3) ВОСЬМИГРАННАЯ ПРИЗМА, 4) КОНУСЪ, 5) ЦИЛИНДРЪ и 6) ШАРЪ.

На всѣхъ этихъ тѣлахъ особенно ясно видны какъ сокращеніе плоскостей, такъ и главныя тѣни: собственныя, падающія тѣни, полутона и рефлексы.

Если мы начнемъ сравнивать геометрическія формы съ прорисованными нами предметами домашняго обихода, то увидимъ, что знакомый уже намъ упаковочный ящикъ представляетъ собою форму куба, но съ придѣланными къ нему планками.



Листъ XXXVI.

Восьмигранную призму можно уподобить стеклянному штофу, лейку—усѣченному конусу съ прибавленіемъ ручки, цилиндръ—ведру, арбузъ—шару.

Листъ XXXVII.



Ходъ построенія плотныхъ геометрическихъ тѣлъ остается тотъ же, что и при рисованіи предметовъ домашняго обихода, имѣющихъ сходную съ ними форму. Въ

геометрическихъ тѣлахъ мы имѣемъ лишь болѣе правильныя формы и отчетливѣе можетъ наблюдать разницу въ тѣняхъ.

Однако, хотя геометрическія тѣла и могутъ быть замѣнены другими моделями изъ предметовъ домашняго обихода, рисованіе ихъ чрезвычайно полезно, въ особенности тѣмъ нашимъ читателямъ, которые желаютъ посвятить себя спеціально техническому образованію. Тѣмъ болѣе, что даже на вступительныхъ экзаменахъ въ нѣкоторыя спеціальныя учебныя заведенія, напр., въ Институтъ Путей Сообщенія или въ Центральное художественное училище барона Штиглица, предлагается группа геометрическихъ тѣлъ.

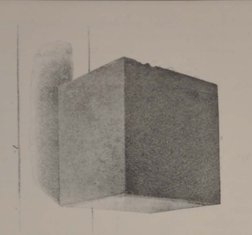
Исходя изъ этихъ соображеній я и не счелъ возможнымъ оставить этотъ отдѣлъ безъ вниманія.

1) КУБЪ. Кубъ состоитъ изъ шести квадратныхъ, плоскихъ поверхностей, которыя равны между собою; эти поверхности называются гранями, а мѣста ихъ соединенія ребрами; такихъ реберъ въ кубѣ двѣнадцать. Та грань, на которой кубъ стоитъ, называется нижнимъ основаніемъ, а противоположная ей—верхнимъ основаніемъ. Такимъ кубъ является въ дѣйствительности.

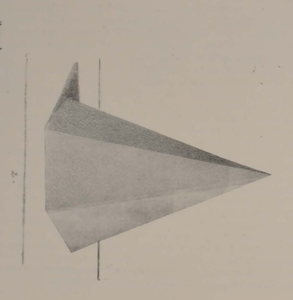
Теперь мы разберемъ, какъ онъ видѣнъ въ перспективѣ, съ извѣстнаго мѣста. Плоскости въ сокращеніи вы уже рисовали, какъ въ вертикальномъ положеніи, такъ и въ горизонтальномъ. Кубъ состоитъ изъ такихъ плоскостей, взятыхъ вмѣстѣ, расположенныхъ въ извѣстномъ порядкѣ и составляющихъ одно цѣлое тѣло. Для перваго упражненія кубъ слѣдуетъ поставить такъ, чтобы горизонтъ приходился на самомъ тѣлѣ; затѣмъ надо поставить его ниже горизонта, прямо передъ рисующимъ, т. е такъ, чтобы боковыя грани не были видны.

Приступая къ рисованію, надо прежде всего опредѣлить, какое ребро самое большое, какое самое маленькое и намѣтить линію горизонта.

Рисуя контуръ, намѣчайте также и тѣ ребра модели, которыя не видны, и ни на минуту не упускайте изъ виду, что *параллельныя линіи должны при сокращеніи сходиться въ одной точкѣ на горизонтѣ*. Что касается вертикальныхъ линій, то онѣ уменьшаются по мѣрѣ удаленія отъ зрителя. Углы также кажутся не прямыми, а нѣкоторые тупыми, другіе же острыми (см. Наблюдательную перспективу). Верхнее основаніе, куба въ зависимости отъ положенія плоскости горизонта, видно, то больше, то меньше. Нарисовавъ кубъ въ прямомъ положеніи, поставьте его въ случайномъ положеніи, напр., въ такомъ, какъ изображено на рис. 1-мъ. Сначала опредѣлите отношеніе между крайними точками всего куба, затѣмъ опредѣлите величину ближайшаго ребра и боковой грани, открытой съ правой стороны. При этомъ, нарисуйте сначала ближайшія ея ребра, а затѣмъ найдите мѣсто наиболѣе удаленнаго угла. Когда контуръ будетъ законченъ, провѣрьте его, примѣняя правило перспективы о схожденіи параллельныхъ линій. Затѣмъ приступите къ передачѣ свѣта и тѣни. Начинайте тушевать съ самой темной тѣни и постепенно переходите къ болѣе свѣтлымъ. Тушевать геометрическія тѣла слѣдуетъ тщательно, обращая—вниманіе на чистоту тушовки, и на отношеніе тѣней по силѣ между собой; чтобы не начернить, слѣдуетъ сравнивать самою темную тѣнь съ какимъ-нибудь чернымъ предметомъ.



Листъ I.



2) **ШЕСТИГРАННАЯ ПИРАМИДА**, состоящая изъ шестиугольника въ основаніи и шести треугольниковъ въ бокахъ. Верхняя точка пирамиды называется вершиной. Рисованіе начинаютъ съ опредѣленія отношенія ширины къ высотѣ, затѣмъ сравниваютъ основаніе пирамиды съ гранями и опредѣляютъ наклонъ ихъ. Чтобы пирамида не валилась на бокъ, надо изъ центра шестиугольника возставить перпендикуляръ; на этомъ перпендикулярѣ и будетъ находится вершина пирамиды.

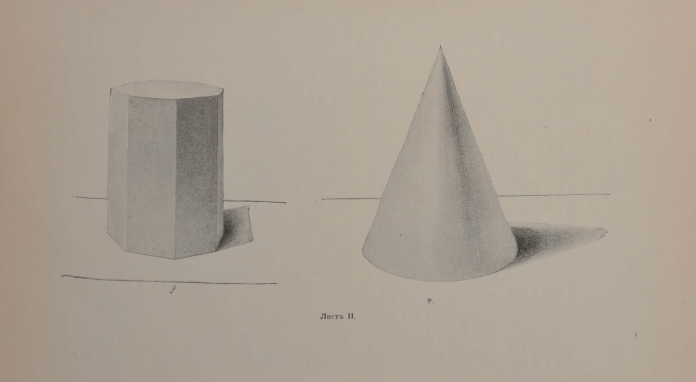
3) **ВОСЬМИГРАННАЯ ПРИЗМА**. Верхнее и нижнее основанія этого тѣла представляютъ собой восьмиугольники, а боковыя грани—прямоугольники.

Рисованіе восьмигранной призмы начинаютъ съ опредѣленія, въ сколько разъ ширина меньше высоты. Затѣмъ намѣчаютъ верхнюю плоскость и ребра, переходя отъ ближайшаго ребра, къ болѣе удаленнымъ. При этомъ надо слѣдить, чтобы всѣ параллельныя ребра, какъ въ нижнемъ основаніи, такъ и въ верхнемъ сходились въ одной точкѣ на горизонтѣ.

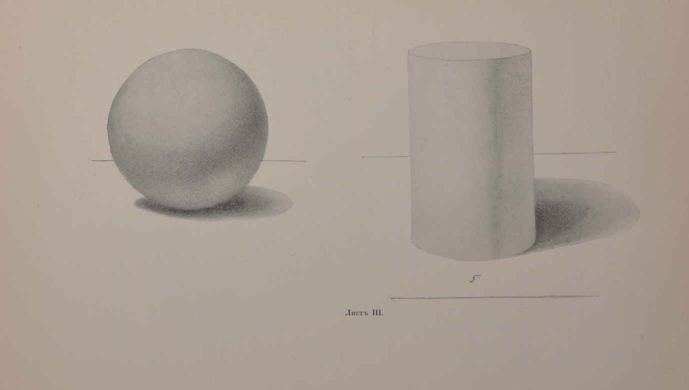
4) **КОНУСЪ**. Конусъ имѣетъ сходство съ пирамидой съ тою только разницей что основаніемъ ему служитъ кругъ, а съ боковъ онъ ограниченъ не плоскостями, а кривой поверхностью. Конусъ начинаютъ рисовать, какъ и всѣ предметы, съ опредѣленія ширины къ высотѣ. Положеніе вершины конуса опредѣляется такъ же, какъ въ пирамидѣ, т.-е. проведеніемъ вертикальной линіи черезъ центръ основанія. Намѣтивъ вершину, надо опредѣлить наклонъ боковыхъ линій поверхности конуса. Основаніе конуса рисуется такъ же, какъ окружность въ сокращеніи; самая выдающаяся часть кривой будетъ ближайшей точкой къ глазу. Главная тѣнь на конусѣ никогда не бываетъ на границѣ контура, а на нѣкоторомъ разстояніи отъ нея. На краю же всегда находится рефлексъ.

5) **ЦИЛИНДРЪ**. Верхнимъ и нижнимъ основаніями цилиндра служатъ круги, а съ боковъ онъ ограниченъ кривой поверхностью. Рисованіе начинаютъ съ опредѣленія высоты къ ширинѣ, а за тѣмъ опредѣляютъ, какую часть всей высоты занимаетъ верхнее основаніе. При рисованіи цилиндра слѣдуетъ не забывать, что верхнее и нижнее основанія его неодинаково удалены отъ горизонта и что, слѣдовательно, одно изъ нихъ будетъ сильнѣе сокращено, чѣмъ другое. На нашемъ рисункѣ сильнѣе сокращено верхнее основаніе, такъ какъ оно ближе къ горизонту. Никакихъ угловатостей при сокращеніи круговъ не должно быть. Что касается свѣта и тѣни, то они всегда расположены такъ: съ краю начинается рефлексъ, затѣмъ главная тѣнь, которая переходитъ въ полутонъ, а потомъ свѣтъ, который снова заканчивается полутономъ. Чѣмъ точнѣе будутъ выдержаны отношеніе и формы тѣней, тѣмъ болѣе рельефнымъ будетъ казаться рисунокъ.

6) **ШАРЪ**. Для изученія тушовки, свѣта и тѣни лучшей моделью служитъ шаръ. Главная тѣнь на немъ обозначается довольно опредѣленно, а полутона очень разнообразны. Шаръ геометрическое тѣло ограниченное со всѣхъ сторонъ правильной кривой поверхностью, поэтому со всѣхъ мѣстъ онъ кажется одинаковой формы. Контуръ его всегда будетъ правильнымъ кругомъ. Тушовку слѣдуетъ начинать съ самой темной тѣни, а потомъ постепенно переходитъ къ блику, сравнивая все время одно пятно съ другимъ.



Листъ II.



Листъ III.

ЛИСТЪ IV. ГРУППА ГЕОМЕТРИЧЕСКИХЪ ТѢЛЪ, СОСТОЯЩАЯ ИЗЪ КУБА И ШЕСТИГРАННОЙ ПИРАМИДЫ.

Рисованіе группъ геометрическихъ тѣлъ имѣетъ цѣлью научить рисующаго охватывать сразу нѣсколько предметовъ и располагать ихъ въ данномъ отношеніи другъ къ другу. Правила для рисованія геометрическихъ группъ остаются тѣ же, что и при рисованіи предметовъ домашняго обихода: сначала опредѣляютъ отношеніе между крайними точками всей группы, а потомъ намѣчаютъ размѣры каждаго отдѣльнаго предмета, сравнивая ихъ величину другъ съ другомъ. Вообще, отъ общаго постепенно переходятъ къ частностямъ, какъ въ контурѣ, такъ и въ передачѣ свѣта и тѣни. При рисованіи каждой мельчайшей части рисунка нужно сознательно примѣнять правила перспективы. Не худо будетъ, если вы, прежде чѣмъ приступить къ рисунку, въ углу вашего листа бумаги сдѣлаете маленькій эскизъ, на которомъ вы ознакомитесь съ общимъ строеніемъ модели и съ сокращеніями ея линій и плоскостей. Это вамъ облегчитъ исполненіе большого рисунка. На такой эскизъ не слѣдуетъ затрачивать болѣе 10 минутъ.

Послѣ этихъ общихъ замѣчаній, возьмемъ группу, изображенную на листѣ IV.

Опредѣлите отношеніе ширины къ высотѣ всей группы; опредѣлите, какую часть занимаетъ верхняя плоскость куба и шестигранная пирамида, въ какомъ мѣстѣ по отношенію ко всей ширинѣ приходится ближайшее ребро куба.

Намѣтьте вершину пирамиды по отношенію къ основанію ея, возставивъ перпендикуляръ изъ его центра.

Опредѣлите величину граней пирамиды. Слѣдуетъ набрасывать одновременно оба тѣла и слѣдить за тѣмъ, чтобы каждая группа параллельныхъ линій сходилась въ одной точкѣ на линіи горизонта. Закончивъ рисунокъ, намѣтьте самыя темныя тѣни, а потомъ полутона, оставивъ въ мѣстахъ свѣта чистую бумагу.

Если группа поставлена на блестящей поверхности, то слѣдуетъ нарисовать ея отраженіе.

ЛИСТЪ V. ГРУППА, СОСТОЯЩАЯ ИЗЪ ЧЕТЫРЕХГРАННОЙ ПИРАМИДЫ И ПРИСТАВЛЕННОЙ КЪ НЕЙ ЧАШКИ, ИМѢЮЩЕЙ ФОРМУ ПОЛУШАРІЯ.

Послѣ опредѣленія общихъ отношеній группы, вы намѣчаете основаніе, вершину и ребра пирамиды.

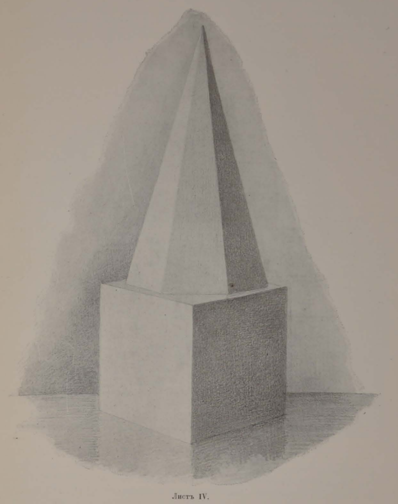
Вершина лежитъ на перпендикулярѣ, возставленномъ изъ центра основанія.

Затѣмъ опредѣляете точку, въ которой полушаріе касается плоскости стола, а также наклонъ полушарія и точку прикосновенія его къ верхней части пирамиды.

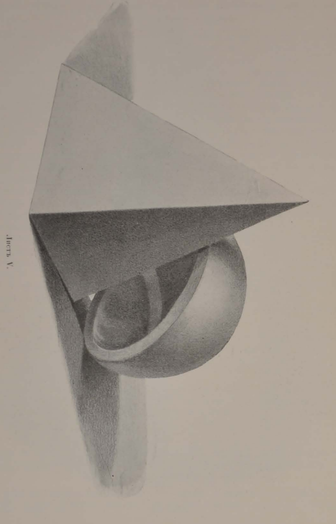
Набросавъ контуръ группы, приступаете къ рисованію собственныхъ и падающихъ тѣней.

ЛИСТЫ VI и VII. ЛИСТЪ VI ИЗОБРАЖАЕТЪ ГРУППУ, СОСТОЯЩУЮ ИЗЪ ТРЕХЪ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХЪ ТѢЛЪ, А ЛИСТЪ VII—ГРУППУ, СОСТОЯЩУЮ ИЗЪ ПЯТИ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХЪ ТѢЛЪ.

Какъ въ первомъ случаѣ, такъ и во второмъ начинайте съ опредѣленія соотношенія между крайними точками всей группы, а затѣмъ—отношенія отдѣльныхъ



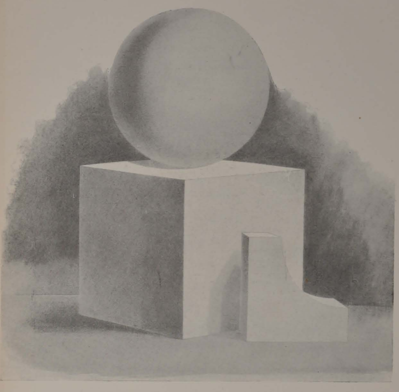
Листъ IV.



Листъ V.

предметовъ. Приступая затѣмъ къ контуру, рисуютъ одновременно всѣ тѣла. Слѣдуетъ строго слѣдить за положеніемъ предметовъ по отношенію къ плоскости горизонта.

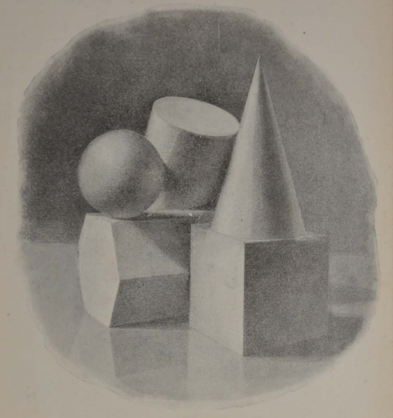
Рисуя параллельныя линіи, ихъ слѣдуетъ продолжать, насколько позволяетъ бумага, чтобы провѣрить, дѣйствительно ли онѣ сходятся на горизонтѣ. Затѣмъ, конечно, ненужныя линіи стираются.



Листъ VI.

Если это правило перспективы не будетъ выполнено, то модели покажутся на рисункѣ искривленными. Что касается моделей съ заостренными концами, то слѣдите за направленіями ихъ реберъ и положеніемъ ихъ вершины по отношенію къ центру основанія.

При тушовкѣ группъ геометрическихъ тѣлъ надо обратить вниманіе на то, что самая темная тѣнь на круглыхъ тѣлахъ (цилиндръ, конусъ, шаръ) находится всегда на нѣкоторомъ разстояніи отъ того края, который находится весь въ тѣни, а на



Листъ VII.

плоскостяхъ тѣнь всегда нѣсколько темнѣе у того ребра, которое непосредственно граничитъ со свѣтомъ. Кромѣ того, при тушовкѣ нужно слѣдить за разстояніемъ предметовъ другъ отъ друга, за отношеніемъ силы тѣней и ихъ расположеніемъ.

И. Е. Рѣпинъ. «Іоаннъ Грозный, убивающій сына».

ФИЛОСОФСКІЕ ЭТЮДЫ.

Что такое искусство?

Статья *И. Е. Рѣпина.*

I.

Отъ слова искусъ, упражненіе: какъ можно лучше. Способность человѣка удивить, очаровать окружающихъ своимъ трудомъ или дѣйствіемъ.

Искусство не есть предметъ насущной, будничной потребности людей, оно есть праздникъ души человѣческой—торжество; это—ликованіе человѣка.

На два разныхъ отдѣла раздѣляется искусство: личное и вещественное.

Личное искусство является плодомъ феноменальныхъ способностей, врожденныхъ индивидуальностей, способностей, обработанныхъ методически, по спеціальностямъ, до возможнаго совершенства.

Поэзія, какъ чтеніе, музыка солиста, пѣніе, сценическое искусство, танцы и пр. относятся къ искусствамъ, и они тѣсно связаны съ художниками, какъ личностями.

II.

Искусства вещественныя представляютъ предметы особые, красивые, сдѣланные по страсти человѣкомъ, любящимъ искусство до самозабвенія.

Начиная съ драгоцѣнныхъ, изящныхъ вазъ, до статуй, портретовъ, монументовъ, архитектурныхъ сооруженій и прочихъ художественныхъ украшеній жилыхъ мѣстъ человѣка, все, что служитъ для украшенія жизни, все, что удовлетворяетъ потребность, возникшую подъ общимъ впечатлѣніемъ красоты окружающаго насъ міра,—составляетъ явленія искусства.

III.

Изящныя искусства созданы человѣкомъ долгимъ, методическимъ путемъ. Съ помощью науки искусства разрослись до грандіозныхъ размѣровъ и представляютъ въ жизни культурнаго человѣка самое интересное и самое драгоцѣнное явленіе.

Искусства культивируютъ славу геніевъ человѣчества.

Искони искусства обогащали культурныя націи, общества и меценатовъ неоцѣненными сокровищами.

По существу, художественное въ искусствѣ незамѣнимо. Это уника—величайшая рѣдкость. Согрѣта душою таланта, художественная вещь вѣчно возбуждаетъ любовь къ себѣ и наслажденіе изящнымъ въ зрителѣ, слушателѣ, въ зависимости отъ ихъ личныхъ способностей къ воспріятію.

IV.

Насъ ближе касается искусство вещественное, мы и ограничимся имъ по возможности.

Многообразная способность человѣка къ созиданію, страсть къ творчеству и представляютъ въ человѣкѣ то божественное сходство креатуры съ Создателемъ, что въ Библіи названо: «по образу Божію».

Самый величайшій, самый геніальнѣйшій художникъ вселенной есть творецъ-зиждитель-Богъ.

По книгѣ Бытія, созидая нашъ міръ, Іегова, въ концѣ каждаго періода Своего творчества, выражалъ свое довольство; и возлюбилъ землю...

И человѣкъ больше всего любитъ и дорожитъ своимъ произведеніемъ.

Особенно возлюбилъ Богъ самое близкое къ Себѣ твореніе—человѣка. Онъ далъ ему разумъ, волю, а нѣкоторымъ избранникамъ и могущественный, *общій* талантъ—творчество.

Мнѣ представляется, что искусствомъ на землѣ продолжается творческая дѣятельность Іеговы, уже черезъ посредство особо одареннаго человѣка.

Поэзія, музыка, пѣніе, архитектура, живопись и все, въ чемъ глубоко запечатлѣваются чувства души проникновеннаго существа—художника, все, что требовало большого, разнообразнаго и любовнаго труда,—а, въ отдѣльности, художественнаго и вдохновеннаго подъема во время творчества,—все это составляетъ безсмертную душу искусства, его божественность.

Великое, геніальное произведеніе всегда имѣетъ въ глубинѣ своей нѣчто священное, таинственное и необъяснимое, какъ вѣчность, красота и жизнь...

V.

Отъ предвѣчнаго разума искусствомъ слова внесено въ міръ начало жизни Духа; вдохновенный пророкъ-грекъ назвалъ это начало Словомъ—Логосъ...

«Вначалѣ было Слово, и Слово было у Бога... и Богъ былъ Слово... и въ немъ была жизнь и свѣтъ человѣковъ»...

Откровенія вѣчной мудрости въ наукѣ доступны немногимъ людямъ искусствами же всѣ народы, съ тѣхъ поръ какъ живутъ душою, славословили и чувствовали Творца, кто какъ могъ и кто чѣмъ умѣлъ: во струнахъ и органахъ, въ пѣніи, плаcкахъ, въ великолѣпныхъ зданіяхъ, храмахъ, алтаряхъ, блиставшихъ всѣми искусствами; наконецъ и личными восторгами и дѣйствіями горячихъ сердецъ: цѣлыми хоралами вѣрующихъ пророковъ, поклонниковъ, какъ царь Давидъ, какъ арфисты Египта и Ассиріи и другія боговдохновенныя существа.

Никогда не умрутъ въ человѣчествѣ имена: Гомеръ, Фидіасъ, Иктиносъ, Аппелесъ, Данте, Брунелески, Рафаэль, Микель-Анджело, Тиціанъ, Рембрандтъ, Шекспиръ, Бетховенъ, Гете, Шопенъ, Пушкинъ, Левъ Толстой и многіе другіе избранники Бога-живаго. Они обогащали человѣчество откровеніями вѣчнаго неисчерпаемаго великолѣпнаго искусства. Я не касаюсь науки и самаго великаго откровенія Бога въ жизни—Евангелія.

VI.

Инстинктивно и просто чувствовалъ первобытный художникъ свое призваніе къ искусству и всѣ лучшіе порывы души своей посвящалъ Богу.

Минуты творчества были самыми счастливыми минутами въ жизни художниковъ и названы вдохновенными.

Самъ Творецъ посѣщаетъ и вдохновляетъ избранниковъ своихъ—геніевъ и талантовъ—невидимо.

Какъ часто авторы ниже своихъ созданій, и какъ много губятъ они вдохновенныхъ страницъ и геніальныхъ чертъ въ своихъ произведеніяхъ, когда поправляютъ ихъ логикой ограниченнаго человѣческаго разсудка. Искусство любитъ беззавѣтную храбрость въ художникѣ, безпредѣльную дерзость его въ исканіи новыхъ очарованій и новыхъ откровеній въ безграничномъ мірѣ красоты и поэзіи. Оно проститъ автору ошибки и логическія нелѣпости, но никогда не проститъ скуки и холодности работы.

Мы знаемъ, что монументальное, національное искусство, объединяющее въ себѣ весь народъ, было большею частью религіознымъ. Какъ самое дорогое по средствамъ, требующее большихъ коллективныхъ затратъ и усилій, въ теченіе многихъ лѣтъ искусство обязательно устанавливалось на незыблемыхъ вѣрованіяхъ и убѣжденныхъ жертвахъ высшему началу—Богу, или героямъ, или идеаламъ націи. Какъ единицы, въ большинствѣ люди слабы, забывчивы и непостоянны въ высокихъ помыслахъ. Далеко не всѣ способны даже понять и оцѣнить геніальное великихъ душъ; но культурныя общества, по равнодѣйствующей совокупныхъ силъ, неуклонно вѣками живутъ одною великою идеею просвѣщенія человѣчества и ведутъ его сознательно къ свѣту.

VII.

Какъ воздухъ и свѣтъ, человѣчеству высшаго порядка искусства необходимы. Они запечатлѣваютъ событія, личности и моменты необычайнаго по значенію или красотѣ, они реализируютъ, укрѣпляютъ представленія и идеи духовнаго міра, и, наконецъ, они фиксируютъ въ плѣнительныхъ образахъ картины животрепещущей жизни.

Умилительно видѣть, какъ любитъ и чтитъ разумный человѣкъ произведенія всѣхъ искусствъ, даже отжившихъ временъ и народностей. Онъ строитъ для нихъ храмы, музеи, изучаетъ не только уцѣлѣвшіе памятники, но и всѣ обломки и отрывки художественныхъ твореній, разыскивая ихъ иногда глубоко подъ землею.

Самъ Богъ внушаетъ такимъ любителямъ и археологамъ страсть къ изученію старины и любовь къ искусствамъ. Вотъ истинные друзья художниковъ, не отъ міра сего; вотъ кого мы должны любить любовью брата и желать имъ процвѣтанія. Ихъ ревность и неусыпная заботливость о сокровищахъ искусства беззавѣтна и необъяснима логикой.

VIII.

По природѣ своей, искусство всегда было свободнымъ, и никто не имѣлъ ни права, ни возможности даже обязать всѣхъ художниковъ служить только религіозному

искусству. Изъ міровой студіи художествъ никогда не изгонялись скромные труженики, любящіе и воспроизводящіе окружающій міръ самъ по себѣ: человѣка, животныхъ, природу и все многообразное созданіе Того же Единаго. Все это, конечно, радуетъ Творца, а восторгъ любящихъ дѣтей Его передъ Его величайшими твореніями и страсть изучить и запечатлѣть ихъ искусствомъ, надо думать, глубоко трогаетъ *«Вѣтхаю деньми»*.

На этомъ основаніи, какъ всѣ религіозные культы древнихъ заслуживаютъ нашего особаго вниманія—со своими, то дѣтски наивными, то юношески страстными прославленіями натуры, въ разнообразныхъ видахъ боговъ и богинь, надѣленныхъ всѣми человѣческими страстями, такъ и всѣ роды искусствъ имѣютъ право на уваженіе человѣка. Искусство по своей сложности развитія, большею частью начинается грубыми опытами, уродливыми достиженіями своихъ представленій объ идеалахъ, часто въ теченіе долгаго періода коллективнаго труда, и такое неуклонное отношеніе къ завѣтамъ своихъ идей должно заставить насъ быть терпѣливыми по отношенію ко всѣмъ проявленіямъ уродливыхъ начинаній. Такъ и въ формахъ пресловутаго декаденства, если оно искренно, самобытно и талантливо, будемъ ждать дальнѣйшаго развитія этихъ эмбріоновъ; будемъ надѣяться на появленіе генія и въ этой несуразной дикости опытовъ.

Въ темныхъ тайникахъ природы, на днѣ океановъ, съ которыми знакомятъ насъ живыя картинки акваріумовъ южныхъ странъ, насъ поражаетъ безобразіе нелѣпыхъ видовъ, фантастичность тоновъ, необъяснимость движеній и красота ситуаціи таинственнаго живого міра, невѣроятнаго какъ сказка.

Однако, идеально настроенный человѣкъ всегда болѣе заинтересованъ явленіями совершеннаго характера и цѣнитъ ихъ дороже всего. Онъ знаетъ: чѣмъ глубже и значительнѣе идея художественнаго явленія, тѣмъ и форма его должна быть полнѣе.

Религіозный культъ древнихъ эллиновъ, разрастаясь въ глубину миѳологическаго значенія божественнаго Олимпа, олицетворялся поэтами древности со всѣми человѣческими страстями и воспроизводился въ искусствахъ своими геніальными скульпторами въ совершеннѣйшей пластикѣ ихъ канововъ.

Великая форма несравненныхъ художниковъ Эллады и до сихъ поръ держитъ эти божественныя изваянія на степени кумировъ, вызывающихъ всеобщее поклоненіе,—такъ они величественны и богоподобны.

Вотъ и вдохновенный вѣщій Микель-Анджело трогательно живетъ и сейчасъ передъ нами въ своихъ символахъ временъ Возрожденія, своей глубокой формой.

Таково въ принципѣ искусство.

Оно есть высшій даръ Творца людямъ, не будемъ же профанировать его.

Форма и содержанiе.

Статья *Вадима Лѣсовою*.

Ни одинъ изъ вопросовъ искусства не возбуждалъ вокругъ себя столько споровъ, недоразумѣнiй и путаницы, какъ вопросъ о формѣ и содержанiи художественнаго произведенiя.

Въ особенности повезло въ этомъ отношенiи русскому искусству, которому пришлось столкнуться съ проблемой о формѣ и содержанiи чуть ли не со дня своего появленiя на свѣтъ, и которое все еще никакъ не можетъ окончательно отъ нея отдѣлаться. Каждое поколѣнiе русскихъ художниковъ по своему рѣшало для себя этотъ вопросъ, и, въ зависимости отъ этого рѣшенiя, все творчество ихъ прiобрѣтало тотъ или иной характеръ.

Вопросъ о формѣ и содержанiи ставился и до сихъ поръ еще ставится обыкновенно слѣдующимъ образомъ: какой изъ двухъ моментовъ имѣетъ наибольшее значенiе въ искусствѣ, «что» или «какъ»?

Другими словами, спрашивается, отъ чего зависитъ цѣнность художественнаго произведенiя: отъ того ли, *что* въ немъ изображено, или отъ того, *какъ* это изображенiе выполнено, отъ содержанiя или отъ формы?

Два враждебныхъ взгляда сталкиваются тутъ другъ съ другомъ. Одинъ утверждаетъ, что главное въ искусствѣ—содержанiе, что цѣнность художественнаго произведенiя опредѣляется значительностью или возвышенностью тѣхъ идей, чувствъ и предметовъ, которые въ немъ изображены. Другой взглядъ, напротивъ, считаетъ, что изображенное содержанiе не имѣетъ значенiя, важна же лишь форма этого изображенiя, словомъ, важно «какъ», а не «что».

У насъ, въ Россiи до самаго послѣдняго времени, пользовалось особенной популярностью первое изъ этихъ двухъ воззрѣнiй.

Едва пробудившись въ жизни, не умѣя еще твердо держаться на ногахъ и сознательными глазами смотрѣть на мiръ Божiй, искусство русское уже лепетало устами Карамзина:

«Если всему горестному, всему угнетенному, всему слезящему открыть путь въ чувствительную грудь твою; если дума твоя можетъ возвыситься до страсти къ добру, можетъ питать въ себѣ святое, никакими сферами не ограниченное желанiе всеобщаго блага: тогда смѣло призывай богинь Парнасскихъ,—онѣ пройдутъ мимо великолѣпныхъ чертоговъ и посѣтятъ твою смиренную хижину».

Кромѣ «чувствительной души», ничего не требуется, чтобы стать поэтомъ или, художникомъ; не требуется, даже ума: пусть только твои произведенiя будутъ согрѣты стремленiемъ къ добру, и «никто изъ добрыхъ не взглянетъ сухими глазами на твою могилу»!

Явившееся на смѣну Карамзину болѣе трезвое и практическое поколѣнiе мало интересовалось «чувствительными» предметами: ему дороги были общественныя идеи

в жизненные факты. И оно немедленно предъявило искусству соотвѣтствующее требованіе:

«Мы дорожимъ всякимъ талантливымъ произведеніемъ именно потому,—писалъ Добролюбовъ,—что въ немъ можно изучить факты нашей родной жизни». Отсюда ясно, конечно, что именно эти факты, т.-е. содержаніе художественнаго произведенія, и составляютъ его единственную цѣнность. Этотъ выводъ не замедлилъ сдѣлать другой представитель эстетики содержанія—Писаревъ, со всею присущею ему прямолинейностью и откровенностью:

«Теперь,—заявилъ онъ,—вниманіе читателей безраздѣльно направляется на содержаніе, т.-е. не мысль. Отъ формы требуютъ только, чтобы она не мѣшала содержанію, т.-е. чтобы запутанные и тяжелые обороты рѣчи не затрудняли собой развитіе мысли... Достоинство телеграфа заключается въ томъ, чтобы онъ передавалъ извѣстія быстро и вѣрно, а никакъ не въ томъ, чтобы телеграфная проволока изображала собой разныя извилины и арабески. Эту простую истину нашъ практическій вѣкъ понемногу, самъ того не замѣчая, приложилъ къ области поэтическаго творчества. Форма подчинилась содержанію, и съ этого времени укладываніе мысли въ размѣренныя и риѳмованныя строчки стало казаться всѣмъ здравомыслящимъ людямъ ребяческой забавой и напрасной тратой времени».

Здравомыслящіе люди, радовались, конечно, слушая эти трезвыя рѣчи, но и они были смущены, когда откровенный Писаревъ «безъ всякихъ обиняковъ» заявилъ: «У насъ были или зародыши поэтовъ, или пародіи на поэта. Зародышами можно назвать Лермонтова, Гоголя, Полежаева, Крылова, Грибоѣдова; а къ числу пародій я отношу Пушкина и Жуковскаго».

Здравомыслящіе люди, полагающіе, что въ художественномъ произведеніи важнѣе всего добропорядочность его содержанія, не перевелись у насъ и до сихъ поръ. Убѣленные сѣдинами и умудренные бездной учености они до сихъ поръ продолжаютъ твердить художнику:

«Поэтомъ можешь ты не быть,
Но гражданиномъ быть обязанъ».

Такой взглядъ на отношеніе между формой и содержаніемъ художественнаго произведенія, при которомъ весь центръ тяжести переносился въ область содержанія, оказалъ огромное вліяніе на судьбы русскаго искусства и наложилъ свой отпечатокъ на творчество цѣлыхъ поколѣній художниковъ.

Постепенно, однако, начало завоевывать права гражданства и противоположное воззрѣніе. Стали раздаваться сначала робкіе, а затѣмъ болѣе увѣренные голоса, утверждавшіе, что форма произведенія имѣетъ, по крайней мѣрѣ, такое же значеніе, какъ и его содержаніе. Затѣмъ начали говорить, что форма гораздо важнѣе содержанія. Наконецъ, былъ высказанъ и такой взглядъ, который вообще отрицаетъ самостоятельное значеніе формы и содержанія: цѣнность художественнаго произведенія,—утверждаютъ сторонники этого взгляда,—опредѣляется не формой и не содержаніемъ, но гармоніей этихъ двухъ факторовъ, соотвѣтствіемъ ихъ другъ другу.

* * *

Споръ о формѣ и содержаніи художественнаго произведенія еще не конченъ.

Но аргументы, выдвигаемые обѣими сторонами, разумѣется, теперь не тѣ, что во времена Добролюбова.

Защитники содержанія, для доказательства своей правоты, обращаются прежде всего къ произведеніямъ великихъ мастеровъ и указываютъ, что они достигаютъ совершенства въ области содержанія. Великіе художники всегда превосходятъ въ этомъ отношеніи плохихъ, содержаніе ихъ картинъ всегда богаче, глубже, полнѣе и интереснѣе, оно даетъ обильную пищу для размышленій и будитъ мысль съ такой же силой, какъ поражаетъ чувство. Это первый доводъ въ пользу главенства содержанія. Второй—находятъ въ біографіяхъ великихъ мастеровъ и въ ихъ признаніяхъ относительно своего творчества. Въ этихъ признаніяхъ постоянно встрѣчаются указанія на то, что главный интересъ художника долженъ быть обращенъ на содержаніе его произведенія. Только при этомъ условіи можетъ быть создано великое произведеніе. Художникъ долженъ быть весь захваченъ и взволнованъ содержаніемъ своего творенія; тогда нужная форма явится сама собой. А когда интересъ направляется на форму или технику, то искусство становится плоской манерностью, виртуозничествомъ, быть можетъ и очень удивительнымъ, но пустымъ, холоднымъ и никому не нужнымъ. Наблюдая жизнь художника, легко найти фактическое подтвержденіе этой истины, легко замѣтить, что дѣятельность его распадается какъ бы на двѣ половины. Въ теченій первой, въ пору юности и зрѣлости своего таланта, онъ весь во власти нахлынувшихъ на него идей и образовъ; онъ бьется и мучится надъ тѣмъ, чтобы такъ или иначе ихъ выразить; форма—для него лишь средство излить охватившую его бурную энергію и сказать міру свое новое торжественное слово. Онъ кропотливо изучаетъ природу, дѣлаетъ тысячи набросковъ, рисунковъ, этюдовъ, но главная его цѣль—воплотить въ краскахъ или мраморѣ содержаніе своего переполненнаго, взволнованнаго сердца.

Затѣмъ наступаетъ второй періодъ. Художникъ овладѣлъ послѣдними предѣлами техники, постигъ всѣ тайны формъ, извѣдалъ все, что надо знать мастеру. Казалось бы, что именно теперь-то и долженъ бы начаться расцвѣтъ его творчества, теперь-то его дарованіе и могло бы развернуться во всю свою ширь. На дѣлѣ же получается какъ разъ обратное: его творчество, проникнутое истиннымъ чувствомъ въ первую половину жизни, во вторую—дѣлается искусственнымъ, вымученнымъ и клонится къ упадку. Мы сразу замѣчаемъ, что художникъ обладаетъ извѣстнымъ количествомъ формъ и пишетъ по готовымъ рецептамъ, оставляя насъ холодными и неудовлетворенными. Онъ вполнѣ овладѣлъ формой, но содержаніе его произведеній не зажигаетъ уже въ его груди прежняго пожара вдохновенія, и мы теряемъ интересъ къ его твореніямъ, говоримъ что художникъ «состарился», «исписался», что ему «нечего больше сказать».

Изъ этихъ фактовъ дѣлается выводъ, что именно содержаніемъ и опредѣляется цѣнность художественнаго произведенія. Не трудно замѣтить, однако, что такое заключеніе преувеличено. Хорошія произведенія искусства дѣйствительно превосходятъ содержаніемъ плохія. Чтобы создать великое произведеніе, художникъ, повидимому, долженъ быть дѣйствительно захваченъ его содержаніемъ, но отсюда слѣдуетъ только то, что содержаніе не безразлично въ искусствѣ, что оно имѣетъ, быть можетъ, и важное, но вовсе не главное и не единственное значеніе.

На это тотчасъ же указываютъ защитники формы. Они говорятъ: «Если все дѣло въ содержаніи, то какъ объяснить тотъ фактъ, что произведенія съ одинаковымъ содержаніемъ могутъ быть чрезвычайно различной цѣнности? Хорошая и плохая картины могутъ имѣть одно и то же содержаніе. Пусть портретъ одного какого-нибудь человѣка рисуютъ нѣсколько художниковъ. Ихъ произведенія будутъ имѣть одинаковое содержаніе, но цѣнность ихъ можетъ быть совершенна различна, начиная отъ никуда негодной мазни и до высоко-художественнаго творенія. Между тѣмъ, этого никакъ не могло бы произойти, если бы все дѣло было лишь въ содержаніи. У итальянскихъ мастеровъ Возрожденія былъ одинъ и тотъ же ограниченный кругъ темъ, преимущественно религіознаго содержанія, но это не дѣлаетъ нисколько ихъ картинъ равноцѣнными. Значитъ, дѣло вовсе не въ содержаніи, а въ исполненіи, не въ предметѣ изображенія, а въ формѣ изображенія, не въ томъ, «что» нарисовано, а въ томъ, «какъ» выполненъ рисунокъ».

Это кажется убѣдительнымъ, но у сторонниковъ содержанія уже готово не менѣе убѣдительное возраженіе.

«Позвольте, господа,—говорятъ они своимъ противникамъ,—вы смѣшиваете воедино совершенно различныя понятія. Если у двухъ или нѣсколькихъ произведеній общая т е м а, одинаковый сюжетъ, то это вовсе не значитъ, что у нихъ и с о д е р ж а н і е о д и н а к о в о. Если нѣсколько художниковъ рисуютъ Мадонну, то вы говорите объ одинаковомъ содержаніи. Но развѣ содержаніе ихъ картинъ дѣйствительно одно и то же? Вовсе нѣтъ.Сравните-ка ихъ мадоннъ другъ съ другомъ: это совершенно различныя индивидуальности. У нихъ разныя лица, разныя души. Художники Возрожденія не создавали картинъ съ одинаковымъ содержаніемъ; у нихъ были, правда, однѣ и тѣ же общія темы, но они разрабатывали эти темы различно и вкладывали въ свои произведенія каждый свое собственное содержаніе. И если разные художники пишутъ портреты съ одного и того же человѣка, то на самомъ дѣлѣ возникаютъ картины, несходныя по содержанію: мы видимъ индивидуально различныя головы. Если бы какое-нибудь чудо оживило ихъ, передъ нами предстали бы совершенно различныя личности, и ни одна изъ нихъ, вѣроятно, не совпадали бы съ моделью; у каждой былъ бы свой особый темпераментъ и своя душевная жизнь: онѣ были бы только похожи на общую модель. Значитъ, тамъ, гдѣ вы предполагаете одинаковость содержанія, мы имѣемъ на самомъ дѣлѣ различныя содержанія, которыя лишь похожи другъ на друга. Этой-то разницей въ содержаніи и объясняется неравноцѣнность полученныхъ картинъ. Ваше доказательство, слѣдовательно, бьетъ мимо цѣли и лишь подтверждаетъ нашу правоту, ибо оно показываетъ, что не формой, а именно содержаніемъ опредѣляется цѣнность художественнаго произведенія» *).

Но защитники формы не смущаются, конечно, такими возраженіями и, въ свою очередь, производятъ энергичную контръ-атаку на своихъ противниковъ.

Они говорятъ:

«Хорошо. Допустимъ, вы правы, говоря, что произведенія съ общей темой могутъ имѣть различное содержаніе. Мы готовы согласиться съ вами, что, если нѣ-

*) См. объ этомъ Б. Христіансенъ. «Философія искусства».

сколько художниковъ рисуютъ портретовъ одного и того же человѣка, то въ результатѣ ихъ работы получается картины съ различнымъ содержаніемъ. Но скажите, пожалуйста: какъ вы разглядѣли эту разницу въ содержаніи? У всѣхъ нашихъ художниковъ была одна и та же модель и одна и та же задача; всѣ они пользовались для своихъ рисунковъ одной и той же бумагой, одними и тѣми же карандашами или красками. Какимъ-же образомъ вы замѣтили, что эти портреты не одинаковы? Вы замѣтили это потому, что штрихи, линіи, мазки, свѣтлыя и темныя пятна у одного художника расположены на холстѣ или бумагѣ иначе, нежели у другихъ. Если бы они были совершенно одинаковы, вы просто не могли бы отличить одинъ портретъ отъ другого и сказали бы, что у всѣхъ портретовъ одно и то же содержаніе. Глядя на портреты, вы замѣтили прежде всего, что они различны *по формѣ*, что линіи и краски ихъ не вполнѣ совпадаютъ. Всматриваясь затѣмъ въ эти формальныя различія, вы пришли къ мысли, что и содержаніе находящихся передъ вами картинъ неодинаково. Оно, дѣйствительно, неодинаково, но лишь потому, что неодинакова форма. Если бы форма всѣхъ портретовъ была вполнѣ тождественна, содержаніе также была бы у всѣхъ одно и то же. Отсюда слѣдуетъ, что все дѣло именно въ формѣ: измѣняется форма—измѣняется и содержаніе. Первое—причина, второе—слѣдствіе. Содержаніе—не самостоятельно; оно всецѣло зависитъ отъ формы, а значитъ именно эта послѣдняя и опредѣляетъ цѣнность художественнаго произведенія.

Читатель, вѣроятно, догадывается уже, что споръ въ такомъ духѣ можно продолжать до безконечности.

Аргументы одной стороны столь же убѣдительны, какъ и аргументы другой.

Но дѣло въ томъ, что всѣ они обладаютъ однимъ существеннымъ недостаткомъ: они оперируютъ разными понятіями. То, что одни называютъ формой, другіе относятъ къ содержанію, и наоборотъ. Неудивительно, что при такихъ условіяхъ получается путаница, спорящіе перестаютъ понимать другъ друга, а споръ рискуетъ никогда не прійти къ благополучному концу.

Отсюда слѣдуетъ, что если мы хотимъ разобраться въ вопросѣ о формѣ и содержаніи, намъ нужно прежде всего точно опредѣлить, что такое форма, что такое сюжетъ, или тема, что такое содержаніе, а затѣмъ уже изслѣдовать ихъ взаимную связь и отношеніе.

Такъ именно мы и поступимъ.

* * *

Мы уже говорили, что исходнымъ пунктомъ художественнаго творчества являются внутреннія переживанія самого художника. Художникомъ владѣетъ извѣстная сумма настроеній, идей и чувствъ; онъ хочетъ выразить эти свои переживанія, воплотить ихъ въ тѣхъ или иныхъ вещественныхъ знакахъ; это и побуждаетъ его взяться за кисть, за рѣзецъ или за перо.

Такъ, когда Антокольскій приступилъ къ работѣ надъ одной изъ лучшихъ своихъ скульптуръ, его волновалъ образъ человѣка, о которомъ самъ онъ говоритъ такъ: «Въ немъ духъ могучій, сила большого человѣка, передъ которымъ вся русская земля трепетала. Онъ былъ грознымъ; отъ одного движенія его пальца падали тысячи головъ; онъ былъ похожъ на высохшую губку, съ жадностью впивавшую кровь...

и тѣмъ болѣе жаждалъ. День онъ проводилъ, смотря на пытки и казни; а по ночамъ, когда усталыя душа и тѣло требовали покоя, когда все кругомъ спало, у него пробуждалась совѣсть, сознаніе и воображеніе; онѣ терзали его, и эти терзанія были страшнѣе пытокъ... Тѣни убитыхъ имъ подступаютъ, онѣ наполняютъ весь покой—ему страшно, душно, онъ хватается за псалтырь, падаетъ ницъ, бьетъ себя въ грудь, кается и падаетъ въ изнеможеніи... На завтра онъ весь разбитъ, нервно потрясенъ, раздражителенъ... Онъ старается найти себѣ оправданіе, и находитъ его въ поступкахъ людей, его окружающихъ. Подозрѣнія превращаются въ обвиненія, и сегодняшній день становится похожимъ на вчерашній. Онъ мучаетъ и самъ страдаетъ».

Вотъ тѣ мысли и чувства, которыя наполняли художника и которыя онъ хотѣлъ излить въ своемъ произведеніи. Чтобы выполнить такой свой замыселъ, онъ прежде всего подыскалъ подходящій сюжетъ. Онъ могъ бы выбрать для него какого-нибудь легендарнаго палача, или кровожаднаго восточнаго деспота, или еще что-нибудь въ этомъ родѣ. Но онъ остановилъ свой выборъ на трагической фигурѣ Іоанна Грознаго. Быть можетъ, конечно, дѣло происходило въ обратномъ порядкѣ: быть можетъ, художникъ сначала заинтересовался сюжетомъ, а затѣмъ уже въ его душѣ родились тѣ чувства и мысли, о которыхъ онъ разсказываетъ выше. Намъ это безразлично. Для нашей цѣли важно провести границу между содержаніемъ произведенія и его сюжетомъ, показать, что содержаніе произведенія—не то же самое, что изображенный въ немъ предметъ.

Кажется, на данномъ примѣрѣ эта граница выступаетъ довольно явственно. *Содержаніе художественнаго произведенія есть все то сплетеніе чувствъ и мыслей, которое хотѣлъ выразить художникъ и которое владѣло его духомъ въ минуты творчества.*

Сюжетъ же произведенія есть просто тотъ матеріальный предметъ (одушевленный или неодушевленный, одинъ или нѣсколько), который изображенъ въ данномъ произведеніи.

Отвѣтить на вопросъ, *что* изображаетъ та или иная картина,—вовсе не значитъ опредѣлить ея содержаніе. Отвѣтить на такой вопросъ значитъ просто назвать сюжетъ картины. Вотъ «Николай Чудотворецъ, останавливающій казнь», вотъ «Запорожцы, сочиняющіе письмо турецкому султану», вотъ тамъ «Разбившійся демонъ», а вотъ этотъ голый человѣкъ, высѣченный изъ мрамора, изображаетъ «Мефистофеля».

Такія поясненія указываютъ только на сюжеты произведеній и нисколько не касаются ихъ содержанія. На вопросъ же о содержаніи художественнаго произведенія приходится отвѣчать совершенно иначе. Если бы, напримѣръ, мнѣ предложено было опредѣлить содержаніе хотя бы того же самого «Мефистофеля» Антокольскаго, я могъ бы привести о немъ прекрасныя слова Кавелина:

«Мефистофель—типъ человѣка, утратившаго душевную жизнь, идеализмъ чувства, вслѣдствіе односторонняго развитія исключительно объективнаго знанія. Современный Мефистофель все знаетъ, все понимаетъ, все провидитъ заранѣе. Онъ знаетъ, что то, что происходитъ въ дѣйствительномъ мірѣ, есть неизбѣжное роковое послѣдствіе данныхъ условій и ихъ извѣстной группировки; что малое и великое, важное и ничтожное, жизнь человѣка и жизнь атома, судьба всего рода человѣческаго и капельнаго человѣческаго общежитія одинаково совершаются по вѣчнымъ законамъ, которыхъ ничто въ мірѣ отмѣнить или пріостановить не можетъ. Что же такое,

рядомъ съ правильнымъ и безпощаднымъ ходомъ вещей, личная жизнь отдѣльнаго человѣка? Что значатъ его усилія, его идеалы, его мечты, его запросы на счастье и удовлетвореніе, на разумное существованіе, на продолжительность и прочность порядка вещей, при которомъ ему живется хорошо? Все это—дѣтскія иллюзіи, жалкій самообманъ, который исчезаетъ, какъ марево, при малѣйшемъ соприкосновеніи съ положительнымъ знаніемъ, раскрывающимъ суровую, горькую, черствую правду дѣйствительной жизни... Въ искривленномъ ртѣ Мефистофеля выражается глубокое душевное страданіе преждевременно состарившагося человѣка, который много пережилъ, много испыталъ и завялъ еще во цвѣтѣ лѣтъ. Мефистофель есть типъ человѣка, въ которомъ вѣра въ возможность личнаго удовлетворенія и счастья разрушена. Современный Мефистофель есть жертва печальнаго недоразумѣнія. Онъ—не дѣятельное начало зла, а, напротивъ, разрушенная нравственная личность, потерявшая точку опоры, а вслѣдствіе того, всякую иниціативу и энергію. Онъ—воплощенное знаніе и пониманіе общихъ, отвлеченныхъ условій бытія, но неспособенъ ни къ какой творческой дѣятельности, доступной и открытой только для личностей, соединяющихъ со знаніемъ и пониманіемъ полноту индивидуальной нравственной жизни».

Вотъ содержаніе скульптуры Антокольскаго, сюжетъ которой—«Мефистофель».

— Позвольте, однако,—скажетъ читатель,—только что вы говорили, что содержаніе произведенія составляютъ тѣ мысли и чувства, которыя хотѣлъ выразить самъ художникъ. Увѣрены ли вы, что эти мысли и чувства совпадаютъ съ вышеприведеннымъ размышленіемъ Кавелина? Не фантазируетъ ли Кавелинъ? Быть можетъ, Антокольскій и не думалъ вовсе ни о чемъ такомъ, что онъ тутъ наговорилъ?

На это я отвѣчу, что, по всей вѣроятности, такъ именно дѣло и обстоитъ. По всей вѣроятности, мысли и чувства, выраженныя Кавелинымъ, очень мало похожи на мысли и чувства, которыя хотѣлъ выразить Антокольскій, тѣмъ болѣе, что, и по уму, и по образованію, и по широтѣ кругозора, это были совершенно различные люди.

Но отсюда слѣдуетъ только одно: что наше изслѣдованіе содержанія художественнаго произведенія еще не достаточно полно и не закончено.

Дѣйствительно, мы разсмотрѣли содержаніе лишь съ точки зрѣнія самого художника. Однако, намъ извѣстно, что въ жизни художественнаго произведенія участвуетъ еще одно лицо—зритель. Вспомнимъ, что говорилось по этому поводу въ первомъ очеркѣ, о сущности эстетическаго переживанія. Мы пришли тогда къ заключенію, что художественныя произведенія являются особыми возбудителями творческаго процесса въ душѣ зрителя. Созерцаніе художественнаго произведенія вызываетъ въ насъ цѣлый рядъ чувствъ и мыслей, которыя могутъ быть болѣе или менѣе сложными, болѣе или менѣе отчетливыми, могутъ безпорядочно переплетаться другъ съ другомъ или, какъ, напримѣръ, у Кавелина, сложиться въ стройную систему. Мы тогда же подчеркивали, что этотъ духовный процессъ, совершающійся въ зрителѣ, можетъ быть совершенно не похожъ на переживанія самого художника *). Этотъ фактъ имѣетъ для насъ первостепенное значеніе, такъ какъ онъ прямо указываетъ на самое важное и самое существенное свойство содержанія—на его *много-*

*) См. «Искусство для всѣхъ», т. I, стр. 78 и 79.

образіе. Въ художественномъ произведеніи нѣтъ одного какого-либо строго-опредѣленнаго и разъ навсегда даннаго содержанія; *въ немъ—много содержаній*.

Тѣ чувства и мысли, которыя хотѣлъ выразить художникъ, вотъ одно содержаніе художественнаго произведенія. Тѣ чувства и мысли, которыя родились въ душѣ зрителя подъ вліяніемъ созерцанія произведенія,—вотъ другое содержаніе. Тѣ чувства и мысли, которыя возникли въ душѣ другого зрителя, - вотъ третье содержаніе, и такъ далѣе. Сколько зрителей—столько содержаній. И такъ какъ нѣтъ, по всей вѣроятности, двухъ людей, которые бы мыслили и чувствовали одинаково, то всѣ эти содержанія будутъ различными.

* * *

Такимъ образомъ, мы разсмотрѣли содержаніе и сюжетъ художественнаго произведенія. Остается опредѣлить, что такое его *форма*. На основаніи всего того, что намъ извѣстно, отвѣтъ на этотъ вопросъ не представляетъ затрудненій. *Формой художественнаго произведенія мы назовемъ его матеріальную структуру, т.-е. всѣ тѣ особенности линій, красокъ, свѣта, поверхностей и глубины, всѣ тѣ особенности видимыхъ качествъ и полукачествъ, которыя отличаютъ данное произведеніе искусства отъ всѣхъ другихъ.*

Та или иная комбинація этихъ элементовъ и составляетъ то, что мы называемъ картиной, статуей, музыкальной пьесой или стихотвореніемъ. Въ противоположность содержанію, форма художественнаго произведенія неизмѣнна и постоянна. Чтобы выразить свои переживанія въ видимыхъ знакахъ, художникъ накладываетъ на холстъ различныя краски и линіи; онъ быть можетъ, тысячу разъ перемѣщаетъ ихъ съ мѣста на мѣсто, выбрасываетъ однѣ, прибавляетъ другія, усиливаетъ третьи, словомъ, ищетъ ту комбинацію, которая кажется ему наилучшей. Но разъ эта комбинація найдена, она остается неизмѣнной навѣки. Ни одна черта, проведенная художникомъ, ни одинъ изгибъ линій, ни одно красочное пятно не можетъ быть измѣнено безъ того, чтобы не нарушена была индивидуальность даннаго произведенія. Если бы руки Джіоконды были сложены иначе, нежели онѣ сложены на картинѣ Леонардо, измѣнился бы весь характеръ произведенія, линію же губъ ея достаточно сдвинуть на полмилиметра, чтобы отъ творенія геніальнаго мастера не осталось и слѣда.

Въ то время, какъ содержаніе произведенія многообразно, въ то время, какъ каждый зритель творитъ это содержаніе по своему, форма не допускаетъ отклоненія отъ канона, даннаго художникомъ. Даже матеріалъ, изъ котораго сдѣлано произведеніе искусства, далеко не такъ безразличенъ въ художественномъ смыслѣ, какъ это часто думаютъ. Вовсе не безразлично, отлита ли статуя изъ бронзы, изъ гипса или высѣчена изъ мрамора; далеко не все равно, какой холстъ и какой составъ красокъ употреблялъ художникъ, изъ какого камня сдѣлана облицовка фасада архитектурнаго сооруженія. Шопенгауэръ очень вѣрно замѣчаетъ по этому поводу, что если бы мы узнали вдругъ, что колонны и арки какого-нибудь храма, красотой и величіемъ котораго мы любовались, сдѣланы изъ картона,—все очарованіе постройки было бы мгновенно разрушено.

«Римляне,—говоритъ Христіансенъ,—подражая греческимъ оригиналамъ, часто измѣняли матеріалъ, переводили съ языка бронзы на языкъ мрамора: это одна изъ

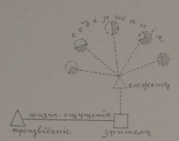
причинъ искаженія греческой античности. Всякій матеріалъ имѣетъ свой опредѣленный характеръ, который долженъ согласоваться съ общимъ характеромъ эстетическаго объекта. Поэтому надо либо выбирать матеріалъ сообразно съ художественнымъ замысломъ, либо въ томъ случаѣ, если матеріалъ уже опредѣленъ заранѣе ему должны подчиниться остальные факторы».

Посмотримъ теперь, въ какомъ отношеніи къ формѣ находится сюжетъ произведенія. Говоря о содержаніи, мы рѣзко разграничили содержаніе произведенія и его сюжетъ, мы подчеркнули, что эти два понятія совершенно различны. Нельзя ли провести такую же границу и между формой и сюжетомъ? Конечно, можно, хотя здѣсь она и не такъ наглядна, какъ въ первомъ случаѣ. Съ одной стороны совершенно очевидно, что сюжетъ и форма неразрывно связаны другъ съ другомъ: мы просто не можемъ даже представить себѣ какой-либо предметъ безъ формы, отдѣльно отъ линій и красокъ, составляющихъ его. Данная же комбинація красокъ и линій у всѣхъ нормальныхъ зрителей вызываетъ представленіе объ одномъ и томъ же, строго опредѣленномъ предметѣ, или группѣ предметовъ. Но, съ другой стороны, изъ того факта, что мы не можемъ вообразить предметъ отдѣльно отъ его формы, не слѣдуетъ, конечно, что предметъ и форма одно и то же. Это видно, во-первыхъ, изъ того, что въ нѣкоторыхъ искусствахъ бываетъ форма, не изображающая никакого опредѣленнаго предмета, какъ напримѣръ, въ музыкѣ или архитектурѣ; произведенія этихъ искусствъ имѣютъ форму, но не имѣютъ сюжета, который въ другихъ искусствахъ, напримѣръ, въ живописи, въ поэзіи, является необходимымъ спутникомъ формы. Впрочемъ, и здѣсь наблюдаются попытки созданія безсюжетной поэзіи или, какъ мы видѣли во второмъ очеркѣ, безсюжетной живописи *).

Уже одни эти факты показываютъ, что сюжетъ и форма не одно и то же. Къ такому же заключенію можно прійти и отвлеченнымъ путемъ. Дѣйствительно, форму мы опредѣлили, какъ матеріальную структуру произведенія: это—та комбинація линій и красокъ, которая характеризуетъ данное произведеніе. Сюжетъ же, т.-е. предметъ изображенія, мы должны сами вызвать въ своемъ воображеніи; въ нашемъ воображеніи, а не въ дѣйствительности, этотъ предметъ только и существуетъ, какъ объ этомъ подробно говорилось въ первомъ очеркѣ. Мы говорили тамъ, что художественныя произведенія представляютъ собой, въ дѣйствительности, просто мазки красокъ, линіи и пятна, расположенные извѣстнымъ образомъ, или куски обтесаннаго мрамора. Лишь наше сознаніе приводитъ эти мазки, линіи и пятна въ порядокъ, лишь въ нашемъ сознаніи они слагаются въ опредѣленный предметный образъ, лишь въ нашемъ сознаніи этотъ образъ и существуетъ. Мы смотримъ на рисунокъ Валлотона. До тѣхъ поръ, пока онъ представляется намъ рядомъ черныхъ и бѣлыхъ пятенъ, чѣмъ онъ и является на самомъ дѣлѣ, мы не имѣемъ никакого понятія о предметѣ изображенія, мы просто не видимъ его. Но какъ только наше сознаніе сложило разрозненныя пятна въ опредѣленную комбинацію, какъ только оно выдѣлило изъ нихъ фигуру сидящаго на диванѣ человѣка,—мы начинаемъ видѣть предметный образъ даннаго произведенія, мы начинаемъ понимать его сюжетъ.

*) См. репродукцію картины Кандинскаго. «Искусство для всѣхъ», т. II, стр. 78.

Въ чемъ же, слѣдовательно, основное различіе между формой и сюжетомъ? Да въ томъ, что первая есть комбинація *матеріальныхъ* элементовъ, составляющихъ данное произведеніе, а второй—существуетъ лишь *въ нашемъ сознаніи.* Въ этомъ отношеніи сюжетъ сходенъ съ содержаніемъ, которое, какъ мы знаемъ, представляетъ собой духовный процессъ. Когда мы смотримъ на художественное произведеніе, мы испытываемъ прежде всего чисто-физіологическія ощущенія. Подъ вліяніемъ этихъ ощущеній въ нашемъ сознаніи возникаетъ сложный творческій процессъ воспріятія. Этотъ процессъ распадается на двѣ части: сначала наше воображеніе воспроизводитъ лишь предметъ изображенія, т.-е. сюжетъ произведенія. Эта часть процесса воспріятія у всѣхъ зрителей одинакова: если, напримѣръ, картина изображаетъ женщину, то, сколько бы ни было зрителей, всѣ они именно женщину и уводятъ. Затѣмъ начинается та часть процесса воспріятія которая у всѣхъ зрителей различна: у каждаго зрителя подъ вліяніемъ созерцанія нарисованной женщины возникнутъ свои особыя мысли и чувства, каждый надѣлитъ ее особыми индивидуальными чертами. Такъ вотъ, первую, *неизмѣняемую* часть процесса воспріятія мы и называемъ сюжетомъ произведенія, вторая же, *многообразно измѣняемая* часть—составляетъ его содержаніе.



Эту связь между матеріальной формой художественнаго произведенія, его сюжетомъ и содержаніемъ можно изобразить графически такъ, какъ показано на воспроизведенной здѣсь схемѣ.

* *
*

Итакъ, мы выяснили природу содержанія, сюжета и формы художественнаго произведенія. Какимъ же изъ этихъ трехъ факторовъ опредѣляется *цѣнность* художественнаго произведенія? Исходя изъ данныхъ нами опредѣленій, отвѣтить на этотъ вопросъ, мнѣ кажется, не трудно. Очевидно, вліять на цѣнность не только художественнаго произведенія, но всякаго вообще предмета, могутъ только такіе его элементы, которые всегда остаются въ немъ *неизмѣнными.* Такихъ неизмѣняемыхъ элементовъ въ художественномъ произведеніи два: форма и сюжетъ. Третій элементъ—содержаніе—ежеминутно мѣняется: сколько зрителей—столько содержаній. Значитъ, *содержаніе не можетъ имѣть никакого вліянія на цѣнность художественнаго произведенія.*

Иначе, конечно, и быть не можетъ. Если бы цѣнность художественнаго произведенія опредѣлялась содержаніемъ, то она ежеминутно должна была бы измѣняться. Вотъ Джіоконда. Сотни зрителей проходятъ передъ ней въ теченіе дня, и каждый находитъ въ ней особое содержаніе. Если зрителемъ будетъ утонченный и блестящій Оскаръ Уайльдъ, содержаніе картины развернется пышнымъ узоромъ, засверкаетъ тончайшими переливами и зазвучитъ музыкой, полной мистическаго очарованія:

«Она древнѣе скалъ, среди которыхъ сидитъ; подобно вампиру, она умирала

много разъ и познала замогильныя тайны; она опускалась на глубокое дно морское, и надъ ней еще мерцаетъ отблескъ его угасающаго свѣта; она вела торговлю диковинными тканями съ восточными купцами; въ образѣ Леды была матерью троянской Елены, воплощалась въ св. Анну, мать Маріи; и все это для нея было не болѣе, какъ звуки лиры и флейтъ, сохранилось лишь въ ея нѣжныхъ, измѣнчивыхъ чертахъ и легло легкой тѣнью на вѣки и руки. И, обращаясь къ своему другу, я говорю: «Образъ, столь чудесно представшій предъ нами на краю водъ, выразилъ въ себѣ все то, о чемъ въ теченіе цѣлыхъ тысячелѣтій мечталъ человѣкъ»; и получаю отвѣтъ: «На ея челѣ сошлись всѣ конечныя стремленія міра, и подъ ихъ бременемъ опустились ея нѣсколько утомленныя вѣки».

Но, если вслѣдъ за Уайльдомъ подойдетъ къ картинѣ какой-нибудь сапожный подмастерье, отъ всего этого богатства содержанія не останется, вѣроятно, и слѣда. Значитъ ли это, что цѣнность творенія Леонардо сразу измѣнилась? Такое предположеніе было бы нелѣпо, а слѣдовательно, не содержаніемъ опредѣляется художественная цѣнность произведенія.

Вспомнимъ, однако, что, кромѣ содержанія, которое вкладываетъ въ произведеніе зритель, мы различали еще то содержаніе, которое стремился выразить *самъ* художникъ, тѣ чувства и мысли, которыя онъ хотѣлъ воплотить въ своемъ произведеніи. Быть можетъ, этимъ-то содержаніемъ и опредѣляется цѣнность художественнаго произведенія? Конечно, такой взглядъ былъ бы тоже неправильнымъ. Правда, чтобы создать великое произведеніе, художникъ долженъ быть, повидимому, захваченъ его содержаніемъ, долженъ быть волнуемъ глубокими чувствами и мыслями. Но совершенно очевидно, что этого одного еще очень мало для созданія великаго произведенія. Глубокія мысли и вдохновенныя чувства могутъ родиться въ душѣ и очень посредственнаго художника или диллетанта, однако, произведеніе, которо онъ создастъ подъ вліяніемъ ихъ, можетъ оказаться никуда не годнымъ. Значительность содержанія, которую стремится выразить художникъ, можетъ быть, является однимъ изъ необходимыхъ *условій* творчества,—это самое большее, что о немъ можно сказать (да и то еще съ нѣкоторымъ сомнѣніемъ); но оно отнюдь не опредѣляетъ собой цѣнности художественнаго произведенія. При самомъ величественномъ содержаніи можетъ получиться весьма ничтожное произведеніе.

Посмотримъ теперь, какое значеніе для цѣнности художественнаго произведенія можетъ имѣть его *сюжетъ*. Здѣсь прежде всего необходимо опровергнуть ошибочный взглядъ, будто сюжетъ совершенно неваженъ. Намъ говорятъ: «пучокъ хорошо нарисованной рѣдьки выше плохо нарисованной Мадонны». Совершенно вѣрно, но сравнивать можно только однородныя величины. Въ данномъ случаѣ хорошо нарисованную рѣдьку надо сравнить не съ плохой, а съ хорошо нарисованной Мадонной. При такомъ сравненіи совершенно очевидно, что второй сюжетъ дастъ большую пищу уму и сердцу зрителя, возбудитъ въ немъ болѣе богатый и сложный процессъ, нежели первый. Совершенно очевидно также и то, что глубокій сюжетъ не всякому по плечу: художникъ, который въ совершенствѣ изображаетъ пучокъ рѣдьки, можетъ оказаться неспособнымъ справиться съ темою Мадонны. Между тѣмъ, если бы предметъ изображенія былъ совершенно безразличенъ, что могло бы помѣшать худож-

нику на одинъ сюжетъ создать столь же прекрасную картину, какъ и на другой? Наконецъ, есть и еще одно простое соображеніе, доказывающее важность сюжета. Представимъ себѣ, что художникъ желаетъ выразить въ своемъ произведеніи настроенія святости, любви и благочестія. Онъ могъ бы воспользоваться для этого различными сюжетами, но далеко *не всякимъ.* Вполнѣ понятно, что пучокъ рѣдьки въ данномъ случаѣ оказался бы совершенно неумѣстнымъ и никоимъ образомъ не выразилъ бы замысловъ художника. На этомъ примѣрѣ особенно отчетливо видно, что сюжетъ не безразличенъ для художественнаго произведенія. Но опредѣляетъ ли онъ *вполнѣ* цѣнность художественнаго произведенія? Конечно, нѣтъ. Это видно изъ того, что и хорошая и плохая картины могутъ имѣть одинъ и тотъ же сюжетъ.

Итакъ, ни содержаніе, ни сюжетъ не опредѣляютъ вполнѣ цѣнности художественнаго произведенія. Содержаніе не оказываетъ на нее никакого вліянія, сюжетъ же, хотя и имѣетъ немаловажное значеніе, но одного его еще недостаточно. Гдѣ же искать намъ рѣшенія вопроса? Очевидно, въ области *формы.* И дѣйствительно, если мы спросимъ себя, чѣмъ вообще отличается художественное произведеніе отъ нехудожественнаго,—единственный отвѣтъ можетъ гласить такъ: это отличіе заключается въ ихъ формѣ. Чѣмъ отличается художественное описаніе отъ научнаго или географическаго, чѣмъ отличается историческій романъ отъ учебника исторіи, чѣмъ отличается картина мастера отъ безграмотной мазни маляра? Формой, и только формой. Художественное произведеніе рождается на свѣтъ съ того момента, когда возникаетъ его форма, и умираетъ, какъ только эта форма разрушается или искажается.

Возьмите какое-нибудь стихотвореніе, первое пришедшее на память:

«Болящій духъ врачуетъ пѣснопѣнье.
Гармоніи таинственная власть
Тяжелое искупитъ заблужденье
И укротитъ бунтующую страсть».

Переставьте немного слова, составляющія его, и напишите: «Пѣснопѣнье врачуетъ болящій духъ. Таинственная власть гармоніи искупитъ тяжелое заблужденье и укротитъ бунтующую страсть». Все осталось прежнее; мы не выкинули и не прибавили ни одного слова, ни одной мысли. Мы нарушили только форму, и художественное произведеніе исчезло. Оно не существуетъ больше. Вмѣсто него, предъ нами—нѣсколько блѣдныхъ и неуклюжихъ фразъ. То же самое наблюдается и въ другихъ искусствахъ: какой-нибудь незамѣтный бликъ въ глазу, какой-нибудь ничтожный изгибъ линіи рта могутъ исказить художественное произведеніе до полной неузнаваемости.

Но если малѣйшее измѣненіе формы можетъ производить такія катастрофы, можетъ превратить произведеніе безсмертной красоты въ ничего не стоящую карикатуру, значитъ, *формой-то и опредѣляется всецѣло цѣнность художественнаго произведенія.* Для иного заключенія нѣтъ мѣста.

Мы можемъ закончить, такимъ образомъ, нашу бесѣду тѣми словами, которыми мы опредѣлили художественное произведеніе въ первомъ очеркѣ. Художественное произведеніе,—говорили мы,—это мертвая форма, и ничего больше. Это—условный знакъ, это—символъ, которымъ обозначаетъ художникъ свои внутреннія переживанія. Это —чистая форма, которую каждый зритель наполняетъ особымъ содержаніемъ.

Вадимъ Лѣсовой.

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРІИ ЖИВОПИСИ.

ОЧЕРКЪ ЧЕТВЕРТЫЙ.

ОТЪ РАННЯГО ХРИСТІАНСКАГО ИСКУССТВА И ДО КОНЦА XII ВѢКА.

I.

Подобно тому, какъ въ геологіи господствовала очень долго такъ называемая катастрофическая теорія, объяснявшая всѣ измѣненія земной коры внезапными, грандіозными катастрофами, громадными переворотами, уничтожавшими безслѣдно прошлое и создававшими въ кратчайшее время новое, такъ точно историки искусствъ очень долгое время знали лишь рѣзко отграниченныя, опредѣленныя дѣленія, расчленяя исторію на отдѣльные періоды, изъ которыхъ каждый новый наступалъ лишь послѣ завершенія или уничтоженія искусства предшествующаго. Такое представленіе о ходѣ развитія искусства являлось вполнѣ естественнымъ, когда неполныя, обрывочныя свѣдѣнія и недостаточный анализъ ихъ доставляли намъ знаніе лишь объ отдѣльныхъ, немногочисленныхъ, наиболѣе характерныхъ памятникахъ каждой эпохи, въ которыхъ эпоха эта выразилась всего ярче и опредѣленнѣе. Въ распоряженіи изслѣдователей находились тогда лишь крайнія вѣхи, начало и конецъ цѣпи; среднихъ же звеньевъ еще недоставало.

Съ такой упрощенной чрезвычайно точки зрѣнія весь ходъ самаго, быть можетъ, запутаннаго періода исторіи искусствъ—отъ торжества христіанства (Миланскій эдиктъ, 313 г.) до Возрожденія—укладывался въ очень простую, ясную и удобную схему: съ укрѣпленіемъ христіанства палъ античный міръ; великое переселеніе народовъ довершило катастрофу, погибла вся греко-римская культура; наступило средневѣковье, варварство воцарилось во всей Европѣ; ночь длилась до XV вѣка, когда забрезжила заря — наступило возрожденіе античности.

По мѣрѣ расширенія нашихъ знаній, обогащенія нашихъ фактическихъ свѣдѣній о прошломъ и болѣе тщательнаго изученія памятниковъ, становилось ясно, что схема эта не только недостаточна, но совершенно невѣрна.

Нахожденіе многихъ среднихъ звеньевъ цѣпи, далеко не всѣхъ однако, доказало ясно, что античное искусство не постигла катастрофа, но что оно постепенно перерождалось, отчасти мертвѣя, отчасти измѣняясь подъ вліяніемъ новыхъ условій и примѣняясь къ новымъ требованіямъ. Съ другой стороны, ближайшее знакомство съ эпохой Возрожденія значительно расширило представленіе наше о немъ и заставило постепенно отодвинуть наступленіе его въ глубь средневѣковья, вплоть до XIV вѣка. Въ то же время изученіе предшествовавшаго великому Возрожденію періода показало, что

частичныя возрожденія античности происходили и раньше, или, лучше сказать, что болѣе или менѣе удачныя попытки найти, воспріять и оживить античныя традиціи производились нѣсколько разъ въ теченіе среднихъ вѣковъ.

Наиболѣе систематическія и удачныя изъ этихъ попытокъ—Каролингское возрожденіе, толчокъ которому былъ данъ при императорѣ Карлѣ Великомъ (приблизительно отъ конца VIII вѣка до конца IX вѣка, и Оттоновское возрожденіе (династія Оттоновъ въ Германіи XI вѣка).

Наконецъ, болѣе глубокое проникновеніе въ жизнь средневѣковья показало, что наше представленіе объ этой эпохѣ, какъ о варварской, мрачной, дикой и антихудожественной, было совершенно ложно. И періодъ этотъ долженъ представляться значительнымъ для историка искусствъ не только потому, что въ дѣйствительности онъ продолжалъ хранить нѣкоторыя традиціи античности, но созданія средневѣковья имѣютъ совершенно безотносительную эстетическую цѣнность, и нѣкоторыя изъ нихъ могутъ быть смѣло поставлены рядомъ съ величайшими произведеніями греко-римской древности.



Рис. 26. Подземная галлерея кладбища св. Калиста.

Эти произведенія варварскаго якобы времени мы научились цѣнить лишь недавно. Начиная съ эпохи Возрожденія и вплоть до средины XIX вѣка, они, эти памятники, были въ полномъ пренебреженіи. Дѣйствительно, вкусу, воспитавшемуся исключительно на античныхъ канонахъ, они удовлетворять не могутъ. Но такъ именно и былъ воспитанъ нашъ вкусъ, европейскій. Ко всякому произведенію мы подходили лишь съ точки зрѣнія того особаго идеализированнаго натурализма, который выработала классическая древность, и такъ какъ ни византійское, ни романское, ни раннее готическое искусство не могли удовлетворить требованіямъ такъ называемаго классическаго стиля, то они отвергались рѣшительно. И дѣйствительно, та своеобразная религіозная экзальтація, которая живетъ въ византійскомъ романскомъ и раннемъ готическомъ искусствѣ, не имѣетъ, повидимому, ничего общаго съ той идеализаціей, съ тѣмъ облагораживаніемъ природы, которое характеризуетъ эллинское и эллинистическое искусство. Съ другой стороны, если примѣнить къ произведеніямъ хотя бы византійской живописи обыкновенные реалистическіе критеріи, то;

очевидно, результатъ получится отрицательный: въ противоположность античному—*христіанское искусство не слѣдовало природѣ.*

Съ этимъ послѣднимъ обстоятельствомъ тѣсно связаны и до сихъ поръ еще раздающіеся упреки въ формальномъ несовершенствѣ христіанскаго средневѣковаго искусства. Признавая высокое значеніе тѣхъ идей, которыя одушевляли создателей мозаикъ, фресокъ и миніатюръ, умиляясь передъ религіознымъ чувствомъ, вдохновившимъ на эти созданія, цѣнители указывали въ то же время на формальныя несовершенства этихъ произведеній, на безпомощную и варварски наивную ихъ технику. Необходимо отрѣшиться отъ такой ложной точки зрѣнія, съ которой техника разсматривается, какъ нѣчто самостоятельное, прогрессирующее и регрессирующее само по себѣ. Каждый народъ, каждая эпоха въ цѣломъ создаютъ себѣ ту технику, которая именно имъ нужна, ибо техника—послушный слуга, который выполняетъ данныя ему указанія. Эпохи односторонняя, культура которыхъ опредѣляется немногими основными идеями, очевидно, вырабатываютъ себѣ и технику одностороннюю, необычайно изощренную, сильную въ выраженіи тѣхъ основныхъ немногихъ идей, но кажущуюся слабой, наивной, если мы подойдемъ къ ней съ иными требованіями. Технику какой нибудь эпохи или цѣлаго народа можно объяснить лишь изъ внутреннихъ, духовныхъ причинъ. Необыкновенное совершенство, котораго достигли древніе греки въ изображеніи человѣка, можетъ быть понято, лишь исходя изъ внутреннихъ побу-



Рис. 27. Фреска, изображающая одно изъ временъ года.



Рис. 28. Исторія пророка Іоны.

жденій, и вполнѣ постигнуто—только въ религіозномъ освѣщеніи. Точно также, созерцая равеннскія и палермскія мозаики или фрески св. Сэрвэна во Франціи и замѣчая, что фигуры людей и животныхъ, формы деревьевъ нарисованы неправильно, т.-е. «такъ, какъ въ дѣйствительности не бываетъ» (туловища слишкомъ вытянуты, головы неправильно посажены и пр.), мы не должны въ этомъ усмотрѣть неумѣлости, *безсилія* художника воплотить свои замыслы, но лишь игнорированіе этимъ искусствомъ природы, пренебреженіе его къ воспроизведенію природы, которое

ему было ненужно; оно даже затрудняло бы художника при исполненіи тѣхъ задачъ, которыя онъ преслѣдовалъ. Конечно, насъ поражаетъ и оскорбляетъ въ этихъ произведеніяхъ несоблюденіе и нарушеніе всѣхъ законовъ перспективы; но считать, что это—ошибки что художникъ пытался выразить пространственность и передать глубину, но не былъ въ состояніи это сдѣлать, значило бы заблуждаться: законы перспективы были забыты, секретъ расположенія фигуръ въ пространствѣ былъ утерянъ потому, что эти знанія были ненужны, потому что искусство стало развиваться по совершенно иному, чѣмъ въ древности, пути, потому что проблема воспроизведенія дѣйствительности отошла на второй планъ, уступивъ мѣсто инымъ задачамъ.

Приближаясь къ созданіямъ ранняго христіанскаго искусства, необходимо, чтобы насладиться ими, отрѣшиться отъ многихъ нашихъ художественныхъ привычекъ и отказаться отъ того, чтобы сравнивать образы его съ дѣйствительностью. Въ противномъ случаѣ, созданія этой эпохи обращаются въ археологическіе памятники, достойные, конечно, фигурировать въ музеяхъ, но представляющіе лишь интересъ историческій, отнюдь не эстетическій

Мы разсмотримъ сначала вкратцѣ самый ранній періодъ христіанскаго искусства, періодъ гоненій, когда принужденные скрываться, христіане хоронили своихъ мертвыхъ въ катакомбахъ. Затѣмъ, мы перейдемъ къ христіанскому искусству, развившемуся на Востокѣ послѣ Миланскаго эдикта,—къ византійскому искусству. Наконецъ, въ самыхъ общихъ чертахъ намъ придется разсмотрѣть искусство Западной Европы вплоть до конца XII вѣка, т.-е. до конца романскаго періода.

Здѣсь мы остановимся и поставимъ первую вѣху. Почему?—Это, надѣюсь выяснится изъ дальнѣйшаго изложенія.

II.

Ранняя христіанская живопись.

Христіанство, при распространенія своемъ на западъ, застало тамъ чисто свѣтское искусство, проникнутое веселымъ, легкомысленнымъ даже настроеніемъ, искусство, служившее украшеніемъ и развлеченіемъ и насквозь пропитанное языческимъ, натуралистическимъ духомъ. Правда, искусство это дряхлѣло и склонялось уже къ упадку, но все же оно было сильно еще своими традиціями, своимъ прошлымъ и владѣло еще блестящей, хотя и не глубокой и однообразной техникой. Повидимому, между новымъ религіознымъ ученіемъ объ отреченіи отъ земныхъ благъ и этимъ жизнерадостнымъ, до конца «земнымъ» искусствомъ долженъ былъ возникнуть непримиримый антагонизмъ. И, дѣйствительно, мы видимъ, что первоначальное христріанство было враждебно одинаково какъ живописи, такъ и скульптурѣ, «этой школѣ распутства и идолопоклонства», какъ выражались нѣкоторые современные писатели. Къ этому нужно прибавить отвращеніе еврейства къ изобразительнымъ искусствамъ, но именно къ еврейству вѣдь принадлежали первые проповѣдники христіанства или же находились подъ сильнымъ вліяніемъ его.

Однако, слишкомъ сильны эстетическія потребности человѣка, чтобы возможно было ихъ совершенно задавить. По мѣрѣ распространенія христіанскаго ученія среди языческаго греко-римскаго міра и паденія значенія въ немъ первоначальнаго еврейскаго ядра, постепенно растворявшагося въ массѣ бывшихъ язычниковъ, по мѣрѣ того, какъ выяснялся универсальный характеръ христіанства и преслѣдуемыя имъ міровыя цѣли, народившейся церкви пришлось силою вещей покинуть свою непримиримую, оказавшуюся слишкомъ узкой точку зрѣнія, пришлось, открывая широко свои двери язычникамъ, принять также и освятить многое изъ того, что они приносили съ собою. Въ то же время горѣвшее яркимъ пламенемъ религіозное чувство первыхъ христіанскихъ общинъ искало и требовало для себя воплощенія въ образахъ и формахъ, которые могли бы наглядно выразить то, чѣмъ жила, къ чему стремилась новая религія. Рано проснувшаяся христіанская мысль искала знаковъ и символовъ для зафиксированія новыхъ истинъ; необходимо было также для назиданія удержать и закрѣпить благочестивыя легенды, сдѣлать ихъ для всѣхъ понятными, близкими и выразительными.



Рис. 29. Воскрешеніе Лазаря.

Но для воплощенія того новаго міра чувствъ, мыслей и стремленій, который хріистіанство принесло дряхлѣющей, обезсиливающейся античности, народившаяся религія не могла тотчасъ же создать свои формы, свой стиль, свою технику. Приходилось пользоваться тѣмъ, что было уже на лицо, тѣми формами и мотивами, которые выработали греко-римскіе художники. Тѣмъ болѣе, что вновь обращенные привыкли къ этимъ формамъ; они сроднились съ ними, всюду встрѣчая ихъ: въ храмахъ, дворцахъ, въ своихъ домахъ. И вотъ мы присутствуемъ при своеобразномъ пріятіи новой религіей античнаго искусства, которое она старается использовать въ своихъ цѣляхъ, въ которое она стремится вдохнуть новую жизнь. Происходитъ ассимиляція: на старомъ языкѣ, столь долго воспѣвавшемъ языческихъ боговъ, христіанство хочетъ выразить тѣ новые идеалы, которые вдохновляютъ его. Отсюда двойственное впечатлѣніе, производимое ранней христіанской живописью: эпоха величайшаго религіознаго энтузіазма принуждена искать своего выраженія въ образахъ уже омертвѣлыхъ; самые радикальные духовные революціонеры вынуждены воплощать свое въ формахъ того міра, который они пришли разрушить.

Рис. 30 Молящаяся женщина.

Лишь постепенно, очень медленно христіанство сумѣло переработать античныя

формы и могло создать своеобразное, самостоятельное искусство. Много при этомъ процессѣ переработки было утеряно и забыто очень цѣннаго изъ античнаго наслѣдія, что лишь позднѣе было найдено вновь; но, безъ сомнѣнія, многимъ и обогатилось искусство благодаря тому новому религіозному духу, который былъ въ него внесенъ.

Раннее христіанское искусство до Миланскаго эдикта императора Константина (IV вѣка), положившаго конецъ преслѣдованіямъ, носило почти исключительно кладбищенскій характеръ. Въ виду необходимости скрывать свои религіозныя собранія и таинства отъ постороннихъ взоровъ, христіане могли украшать образами и эмблемами своей вѣры лишь свои подземныя кладбища, такъ называемыя катакомбы, гдѣ они часто искали спасенія и во время гоненій. Лишь этому обстоятельству мы обязаны тѣмъ, что первоначальная христіанская живопись дошла до насъ: катакомбы скрыли ее, и открыта она была вновь лишь тогда (въ XV вѣкѣ), когда цѣлости ея уже ничто не могло угрожать.

Когда говорятъ объ искусствѣ катакомбъ, то имѣютъ почти исключительно въ виду римскія подземныя кладбища. Нѣтъ сомнѣнія, что и на Востокѣ должны были существовать катакомбы, но онѣ до насъ не сохранились или же, во всякомъ случаѣ, намъ не удалось еще открыть ихъ. Однако, при томъ однообразіи художественнаго стиля, которое существовало на всемъ пространствѣ Римской имперіи, нужно предполагать, что мы можемъ смотрѣть на памятники римскихъ катакомбъ, какъ на типичные для всего перваго періода христіанскаго искусства.


Рис. 31. Богоматерь съ младенцемъ (кладбище Присциллы).

Катакомбы представляли систему перекрещивающихся галлерей, сравнительно неширокихъ (до 1 метра), но высокихъ. Нѣкоторыя катакомбы, напримѣръ, громадное кладбище св. Каликста, были многоэтажны (до 5-ти этажей). Лежащія на различной высотѣ галлереи соединены лѣстницами. Въ стѣны этихъ своеобразныхъ подземныхъ городовъ рядами вдѣлывались гробницы. Мѣстами галлерея расширялась, образовывая «крипту», гдѣ хоронились священники, епископы, святые мученики.

Украшены стѣны галлерей живописью, а также мраморными и лѣпными орнаментами. Скульптурныхъ же украшеній не встрѣчается вовсе: тому причиной являются, вѣроятно, какъ техническія затрудненія—недостатокъ мѣста и свѣта, такъ и религіозныя побужденія—отвращеніе къ скульптурѣ, какъ къ искусству языческому.

И по техникѣ, и по мотивамъ это катакомбное искусство слѣдуетъ традиціямъ современной ей греко-римской живописи, многочисленные образцы которой намъ сохранила Помпея. На свѣжей еще стѣнѣ наносился темной краской контуръ изо-

браженія, которое затѢмъ раскрашивалось, при чемъ фонъ оставался обыкновенно свѢтлымъ. ЦвѢтовая гамма была довольно разнообразна; преобладали въ ней цвѢта: желтые, красные и зеленые. Вліяніе орнаментаціи римскаго жилого дома очевидно: тѢ же деревья, вѢнки изъ листьевъ, тѢ же легкія архитектурныя зданія, колонки, птицы, вазы съ цвѢтами и плодами и пр. Художники переносятъ даже цѢликомъ на стѢны катакомбъ чисто языческіе мотивы, отнюдь не вяжущіеся, повидимому, съ новымъ ученіемъ: амуры, напримѢръ, аллегорическія изображенія временъ года, океана и пр. (рисунки 26 и 27). Все это выполнено не лучше и не хуже, чѢмъ въ домахъ Помпеи, Неаполя, Рима. Характерный фактъ, свидѢтельствующій о той тѢсной зависимости, въ которой находилось молодое христіанское искусство отъ языческаго: въ I и во II вѢкахъ, когда это послѢднее сохраняло еще въ себѢ достаточно силъ и располагало достаточными знаніями и техникой, и живопись катакомбъ обнаруживаетъ еще извѢстныя формальныя достоинства: цвѢта расположены гармонично, тѢло моделировано правильно, тѢни нѢжны. Но чѢмъ позднѢе родилось произведеніе, тѢмъ оно грубѢе и примитивнѢе: въ III вѢкѢ, когда техника античной живописи значительно уже упала, а новая еще не была выработана, катакомбныя изображенія грубы и рѢзки: краски расположены безъ всякаго стремленія къ красочной гармоніи, тѢло пишется однообразной темно-желтой краской, тѢни обозначаются штрихами.

Даже тогда, когда имъ нужно было изобразить отдѢльные эпизоды изъ Ветхаго или Новаго ЗавѢта, христіанскіе художники свободно пользовались привычными и близкими греко-римскими формами и мотивами, лишь слегка видоизмѢняя ихъ: китъ, поглотившій пророка Іону,—точная копія съ чудовища, отъ котораго спасъ Андромеду герой Беллерофонтъ, какъ эта сцена изображается на античныхъ фрескахъ (рис. 28). Фигура Добраго Пастыря съ ягненкомъ на плечахъ въ короткой греческой туникѢ повторяетъ нѢкоторыя очень распространенныя изображенія греческаго «Тельценосца».

Лица—обыкновенно мало характерны, не индивидуализированы, общаго римскаго типа; одежды, падающія свободными, изящными складками, носятъ также греческій или римскій характеръ, но отнюдь не еврейскій и не восточный.

Первенствующее значеніе въ украшеніяхъ играютъ виноградныя вѢтви, часто съ удивительнымъ изяществомъ свивающіяся и развивающіяся по стѢнамъ и сводамъ катакомбъ, которыя онѢ превращаютъ въ веселый садъ.

Но, хотя всѢ почти формы и мотивы кажутся просто скопированными съ современныхъ первымъ христіанскимъ художникамъ античныхъ фресокъ, однако, не трудно замѢтить при тщательномъ обозрѢніи, что здѢсь царствуетъ новый духъ, что древнія формы имъ служатъ для выраженія иного душевнаго міра.

Прежде всего, благодаря почти полному, за рѢдкими исключеніями, изгнанію наготы и всѢхъ тѢхъ болѢе или менѢе игривыхъ сюжетовъ, которыми такъ богата была греко-римская живопись, по сравненію съ этой послѢдней, искусство катакомбъ отличается особой сдержанностью и цѢломудріемъ. Та же сдержанность и скромность выражается въ спокойномъ ритмѢ движеній, въ тщательномъ избѢганіи всего рѢзкаго, всякой порывистости. Общее настроеніе этой катакомбной живописи, далекое

одинаково и отъ тоски и печали, и отъ языческой веселости, поражаетъ своей свѣтлой умиротворенностью, своей ясной радостью.

Въ раннемъ христіанскомъ искусствѣ I вѣка символика играетъ еще очень незначительную роль. Громадное большинство сценъ посвящено изображенію событій Ветхаго и Новаго Завѣта; часто изображаются также райскіе сады, причащеніе вѣрующихъ, какъ во время обѣдни, такъ и въ раю (такъ называемые «небесные банкеты»). Очень страннымъ кажется отсутствіе среди этихъ изображеній сценъ преслѣдованія и мученичества. Вообще число сюжетовъ очень ограничено, и художники повторяютъ много разъ одинаковыя сцены, описывая постоянно одни и тѣ же эпизоды изъ Св. Исторіи. Объясненіемъ этому служитъ, вѣроятно, тотъ фактъ, что сцены эти служили, въ сущности, нагляднымъ комментаріемъ къ молитвамъ; изображались,



Рис. 32. Мозаика свода церкви св. Констанціи, въ Римѣ.

слѣдовательно, тѣ моменты изъ жизни Христа, апостоловъ, пророковъ, которые имѣли непосредственное отношеніе къ молитвамъ, которые упоминались или на которые ссылались въ этихъ молитвахъ.

Лишь съ конца I вѣка начинается развитіе христіанской изобразительной символики; чѣмъ дальше, тѣмъ значеніе этой символики возрастаетъ, и въ III вѣкѣ уже символическія изображенія на стѣнахъ катакомбъ доминируютъ, при чемъ символика

эта дѣлается все сложнѣе. Нѣкоторые изъ этихъ символовъ заимствованы непосредственно у язычниковъ: таковъ миѳъ объ Амурѣ и Психеѣ (т.-е. о душѣ и о любви небесной), изображенія котораго встрѣчаются въ катакомбахъ очень часто; миѳъ объ Орфеѣ, чарующимъ звуками своей лиры усмиряющаго дикихъ звѣрей, изображается не менѣе часто, ибо въ античномъ Орфеѣ нѣкоторые христіанскіе писатели усматривали какъ бы предвѣстника Христа. Вѣтки оливы, а также пальмовыя вѣтки служили эмблемами мира и радости; корабль, качающійся на волнахъ, символизировалъ земную жизнь человѣка, полную превратностей, бурь и трудовъ. Якорь означалъ спасеніе, голубица—чистоту души и невинность. Рыба была едва ли не самой распространенной эмблемой, такъ какъ начальныя буквы каждаго слова греческой фразы «Іисусъ Христосъ, Сынъ Божій, Спаситель» составляютъ слово «рыба» (по гречески).

Въ центрѣ всей этой символики стоятъ два великихъ образа: Добрый Пастырь и молящаяся женщина.

Добрый Пастырь есть символъ Христа, индивидуальный образъ котораго первые христіане никогда почти не воспроизводили. До самаго начала IV вѣка мы рѣдко находимъ въ катакомбахъ изображеніе Іисуса Христа и Его чудесъ; страданія же Его никогда не воспроизводятся; но постоянно встрѣчается символъ Спасителя — Добрый Пастырь съ овцой—заблудшей и спасенной Имъ душой на плечахъ (Іоаннъ, X, 1—16). Молодой безбородый пастухъ, въ короткой греческой туникѣ и сандаліяхъ, одной рукой придерживаетъ ноги овцы, другой—держитъ кувшинъ съ молокомъ и палку. Можно думать, что фигура пастуха навѣяна античнымъ мотивамъ; но, во всякомъ случаѣ, дальнѣйшее развитіе этой фигуры и то центральное значеніе, которое получилъ этотъ образъ, принадлежатъ всецѣло христіанству.

Итакъ, катакомбная живопись изображаетъ лишь Христа чудотворца, воспроизводя, впрочемъ, исключительно три чуда: воскрешеніе Лазаря, умноженіе хлѣбовъ и выздоровленіе разслабленнаго. Іисусъ на этихъ фрескахъ (очень плохо сохранившихся, впрочемъ) одѣтъ въ римскую одежду; у него безбородое, лишенное выраженія лицо, остриженные коротко волосы (рис. 29); во всѣхъ этихъ изображеніяхъ нѣтъ еще знака креста, который вообще мы рѣдко находимъ въ теченіе двухъ первыхъ вѣковъ. Лишь гораздо позднѣе, послѣ Миланскаго эдикта, на стѣнахъ храмовъ и катакомбъ появляется второй символъ Спасителя—Агнецъ, на который вдохновилъ художниковъ Апокалипсисъ.

Въ первоначальной фигурѣ молящейся съ поднятыми руками женщины не трудно узнать античную «Pietas», Благочестіе, которую, повидимому, скопировали первые христіанскіе живописцы. Но затѣмъ, подобно символу Добраго Пастыря, и фигура молящейся женщины — символъ души — получала совершенно самостоятельное развитіе, и въ III вѣкѣ мы уже видимъ восточнаго характера и типа фигуру, въ которой ничего не осталось отъ первоначальнаго античнаго образа (рис. 30).

Изображенія Богоматери, подобно Іисусовымъ, довольно рѣдки въ катакомбахъ. Воспроизводится сравнительно чаще поклоненіе волхвовъ и Благовѣщеніе. На этихъ фрескахъ у Богоматери типъ римской матроны, лицо мало выразительно. Того же характера воспроизведенная на рис. 31 фреска изъ кладбища св. Присциллы (II вѣка), изображающая Дѣву Марію съ Божественнымъ Младенцемъ и пророка Исайю,

указывающаго на солнце, съ которымъ онъ сравниваетъ пришествіе Спасителя. Здѣсь мы видимъ какъ бы первое звено той долгой цѣпи развитія, которая привела въ концѣ къ Мадоннамъ Рафаэля.

Портретная и жанровая живопись въ катакомбахъ появляется только къ концу III и началу IV вѣковъ: тогда мы находимъ на стѣнахъ подземныхъ кладбищъ изображенія мертвыхъ, рядомъ съ именемъ, и небольшія сценки, характеризующія ихъ земную жизнь: священникъ проповѣдуетъ, различные ремесленники занимаются своимъ ремесломъ, художники рисуютъ; впрочемъ, изображенія эти становятся болѣе или менѣе распространенными лишь послѣ прекращенія гоненій.

* *
*

Съ 313 г., съ Миланскаго эдикта, уравнявшаго христіанство въ правахъ съ другими религіями, наступилъ новый періодъ въ исторіи христіанства, и въ частности— въ исторіи христіанскаго искусства. Съ этого момента живопись катакомбъ теряетъ свое исключительное значеніе; стѣны подземныхъ кладбищъ продолжаютъ обильно украшаться; не преслѣдуемые уже никѣмъ христіане стремятся все-таки быть похороненными въ катакомбахъ, рядомъ съ мучениками, культъ которыхъ въ это именно время начинаетъ распространяться; но самые характерные, самые высокіе образцы христіанскаго искусства мы находимъ уже теперь въ строющихся во множествѣ базиликахъ.

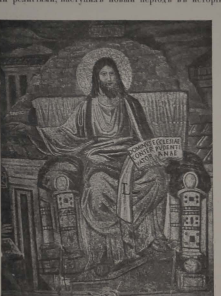


Рис. 33. Мозаика церкви св. Пуденціаны, въ Римѣ.

Формально живопись этого второго періода находится все еще подъ значительнымъ античнымъ вліяніемъ, но все съ большей силой проявляется воздѣйствіе Востока, чему содѣйствовало, безъ сомнѣнія, перенесеніе Константиномъ Великимъ центра политическаго міра въ Константинополь и потеря Римомъ, столицей западнаго міра, своего первенствующаго значенія.

Но вліяніе Востока отразилось не только на формѣ произведеній христіанской живописи, но въ особенности сильно на содержаніи ихъ, которое становится все

болѣе символичнымъ, мистическимъ. Первенствующее же значеніе Востока—Египта, Малой Азіи, Сиріи, Греціи—въ разработкѣ христіанской символики и мистики не подлежитъ сомнѣнію. Съ этимъ связанъ тотъ упадокъ техники и художественныхъ знаній, о которомъ такъ охотно распространяются по поводу даннаго періода; на самомъ же дѣлѣ, мы находимъ замѣну одной техники, однихъ пріемовъ—другими, въ зависимости отъ происшедшаго переворота во взглядѣ на задачи искусства, на природу, на дѣйствительный міръ, который разсматривается теперь лишь, какъ система знаковъ, символовъ, говорящихъ намъ о небесномъ, о мірѣ духовномъ. Ясно, что воодушевляемые подобными чувствами и мыслями художники не могли стремиться къ воспроизведенію внѣшняго міра, къ передачѣ пространственныхъ отношеній и пр., но хотѣли лишь возможно болѣе ясно и полно выявить нѣкоторыя религіозныя идеи, пренебрегая остальнымъ.

Побѣда христіанства и политическое значеніе, пріобрѣтенное имъ, не осталось также безъ нѣкотораго вліянія на характеръ живописи: церковь страдающая, гонимая стала церковью торжествующей; въ связи съ этимъ, и скромное, нѣжное искусство катакомбъ уступаетъ мѣсто цвѣтистой, богатой, грандіозной по самымъ размѣрамъ своимъ мозаикѣ базиликъ.

Съ IV именно вѣка развивается новая мозаичная техника, появляется такъ называемая эмалевая мозаика, которая постепенно замѣняетъ мозаику мраморную. Съ VI вѣка мраморной мозаикой пользуются почти исключительно лишь для выкладки половъ.

Византійское вліяніе къ концу V и къ началу VI вѣковъ окончательно уже подчиняетъ себѣ Римъ, духовный центръ западнаго міра. Но въ продолженіе IV и V вѣковъ было выстроено въ Римѣ множество церквей; и уцѣлѣвшіе до насъ остатки нѣкоторыхъ изъ нихъ, несмотря на передѣлки, перестройки и реставраціи, сохранили намъ образцы еще сравнительно самостоятельнаго западнаго христіанскаго искусства въ періодъ, непосредственно слѣдующій за побѣдой новой религіи.

Образцы эти сводятся къ нѣсколькимъ мозаикамъ въ церквахъ св. Констанціи, св. Пуденціаны, св. Павла, св. Маріи...

Здѣсь еще даютъ себя чувствовать античныя вліянія. Такова, напримѣръ, мозаичная декорація свода церкви св. Констанціи (рис. 32) съ ея вѣтвями, птицами, плодами и цвѣтами; такова мозаика другой части свода той же церкви, гдѣ изображенъ сборъ винограда и рѣзвятся птицы и амуры.

Лучше и полнѣе сохранившаяся мозаика церкви св. Пуденціаны даетъ намъ ясное представленіе о достиженіяхъ религіознаго искусства той эпохи, хотя и эта церковь не избѣгла варварски безвкусныхъ передѣлокъ и реставраціи. Здѣсь мы находимъ новый типъ Христа, съ длинными волосами, съ бородой, съ широко раскрытыми глазами, съ правильными чертами лица восточнаго характера (рис. 33). Типъ этотъ, подвергшійся въ византійскомъ искусствѣ еще нѣкоторымъ измѣненіямъ (болѣе тонкія черты, лицо болѣе нѣжное, одухотворенное), съ тѣхъ поръ сталъ преобладающимъ.

Вся символика христіанства окончательно уже была выработана къ тому вре-

мени насколько мы можемъ судить по сохранившимися мозаикамъ и по рисункамъ съ исчезнувшихъ.

Къ этому же времени относится и широкое развитіе христіанской исторической живописи, стремящейся отнынѣ представить въ образахъ на стѣнахъ и сводахъ церкви всѣ важнѣйшія событія Ветхаго и Новаго Завѣта въ хронологическомъ порядкѣ для поученія вѣрующихъ: какъ выразился позднѣе св. Григорій Великій, «въ церквахъ пользуются живописью для того, чтобы люди неграмотные поняли, глядя на стѣны, то чего они не умѣютъ читать въ книгахъ!».



Рис. 34. Мозаика церкви св. Аполлинарія во флотѣ въ Равеннѣ.

Мозаики этой эпохи, хотя онѣ не достигаютъ еще роскоши слѣдующихъ вѣковъ, все же сверкаютъ чистыми и глубокими красками; доминируютъ цвѣта: темно-синій (фонъ), зеленый, пурпуровый и золотой.

III.

Византійское искусство.

Съ IV вѣка религіозное значеніе восточныхъ областей въ имперіи сильно возрастаетъ. Здѣсь именно, въ Эфесѣ, въ Антіохіи, въ Александріи, позднѣе въ Константинополѣ, наиболѣе интенсивна религіозная жизнь,—здѣсь развивается монашество, возникаютъ великія ереси и, въ борьбѣ съ ними, на вселенскихъ соборахъ утверждаются основныя истины христіанства; на Востокѣ находятся и великія святыни христіанской церкви. Признавъ новую религію, императоръ Константинъ вполнѣ послѣдовательно утвердилъ окончательно за Востокомъ и политическое первенство, перенеся свою столицу въ Византію.

Но искусство всего почти Востока, входящаго въ составъ имперіи, подверглось уже много вѣковъ передъ тѣмъ вліянію греческой культуры: Александрія, Антіохія, основанныя Александромъ Великимъ въ III вѣкѣ до Р. Хр., были главными центрами такъ называемой эллинистической культуры, сохранившей всѣ античныя греческія традиціи. Перенесеніе религіознаго и политическаго центра имперіи на Востокъ дало новую жизнь эллинистической культурѣ и вдохнуло новую силу въ древніе художественные принципы и традиціи; Греція еще разъ побѣдила Римъ. Но эллинизмъ развился вѣдь на почвѣ, пропитанной восточными традиціями, проникшая въ эти области и утвердившаяся здѣсь за три столѣтія до появленія христіанства, эллинская культура подчинила себѣ и видоизмѣнила культуры восточныя, но не могла ихъ совершенно подавить; онѣ воскресли вмѣстѣ съ эллинизмомъ. Не послѣднюю роль, безъ сомнѣнія, въ этомъ пробужденіи нѣкогда заглохшихъ художественныхъ навыковъ и



Рис. 35. Мозаика крестильной православныхъ, въ Равеннѣ.

вкусовъ сыграло художественное и политическое возрожденіе Персіи у самой границы имперіи подъ властью династіи Сассанидовъ. Съ IV вѣка такимъ образомъ должно было народиться новое восточно-христіанское искусство, въ противоположность основавшемуся на римскихъ традиціяхъ западно-христіанскому.

Эта новая эстетическая культура питается изъ двухъ источниковъ: эллинистическаго (хранившаго традиціи древней Греціи) и восточнаго—косвенныя, отдаленныя индійскія вліянія, энергичныя воздѣйствія Персіи, традиціи ассиро-вавилонскія и сирійскія и отчасти египетскія. Всѣ эти столь разнородные элементы, въ концѣ

концовъ, оказались слитыми воедино совершенно оригинальнымъ образомъ, благодаря мощному дѣйствію христіанскаго духа, и образовали ту эстетическую культуру, которая извѣстна подъ именемъ византійской.

Въ теченіе всего еще почти IV вѣка главными центрами ея были Антіохія и Александрія, и лишь въ V вѣкѣ главенство и религіозное, и политическое, и художественное перешло къ Константинополю; здѣсь именно это искусство получило наиболѣе полное развитіе, и отсюда оно широко распространилось въ теченіе среднихъ вѣковъ: до Ирландіи—на Западѣ, до Персіи и Россіи—на Востокѣ.

Обозначимъ сначала вкратцѣ важнѣйшіе факты.

Въ развитіи византійскаго искусства историки различаютъ обыкновенно два періода: 1-ый—отъ IV вѣка до VI вѣка, включительно; 2-ой—отъ конца IX вѣка до XII вѣка. Въ промежуткѣ между ними—гибельныя для религіознаго искусства иконоборческія распри. Въ каждомъ изъ этихъ періодовъ есть моментъ высшаго расцвѣта: для 1-го—конецъ VI вѣка, царствованіе Юстиніана; для 2-го—X вѣкъ, Македонская династія.

Характеризуя въ самыхъ общихъ, по необходимости, схематическихъ чертахъ искусство каждой изъ этихъ эпохъ, можно указать, что въ періодъ съ IV по VI вѣкъ происходила усиленная творческая, созидательная работа, работа накопленія силъ; въ эту именно эпоху вырабатываются и опредѣляются всѣ основныя черты византійскаго искусства, которое находится еще въ тѣсномъ общеніи съ Западомъ, вліяетъ на него, но, въ то же время, и кое что отъ него получаетъ. Во вторую же эпоху новаго почти ничего уже не создается, но развиваются и повторяются старые мотивы и типы, ставшіе уже традиціонными и обратившіеся даже въ концѣ въ простые шаблоны. Въ этотъ второй періодъ византійское искусство окончательно обособляется отъ западнаго и, не подвергаясь болѣе никакимъ постороннимъ вліяніямъ, само дѣйствуетъ съ исключительной силой въ Россіи (Новгородъ, Кіевъ), въ Грузіи, въ Арменіи, въ Сициліи, въ сѣверной и южной Италіи, во Франціи и въ Германіи.

Намъ извѣстны лишь византійскія мозаики и миніатюры, украшавшія пергаменты; что же касается фресокъ, то онѣ, безъ сомнѣнія, были, но до насъ не дошло почти никакихъ образцовъ этой живописи. Не дошли до насъ и произведенія историческаго искусства, которые, судя по описаніямъ литературныхъ источниковъ, процвѣтало при дворѣ императоровъ. Историческими фресками и мозаиками, сценами битвъ и охотъ покрыты были стѣны дворцовъ. Но все погибло позднѣе, и до насъ сохранились лишь памятники религіознаго искусства: церкви и мозаики на стѣнахъ ихъ, при чемъ всего меньше мы найдемъ этихъ мозаикъ въ самой Византіи, въ завоеванномъ турками Константинополѣ.

Изъ многочисленныхъ созданій 1-го періода византійскаго искусства уцѣлѣли немногія: мозаики нѣсколькихъ небольшихъ церквей въ Египтѣ; роспись церкви св. Георгія въ Салоникахъ; равеннскіе памятники въ Италіи: крестильни православныхъ и аріанъ, мавзолей Галлы Плацидіи, церковь св. Виталія, двѣ церкви св. Аполлинарія («Во флотѣ» и «Новая»); въ Римѣ—церкви св. Козьмы и Даміана, и св. Лаврентія внѣ стѣнъ; наконецъ,—Синайскій монастырь на горѣ Синаѣ.

На нѣкоторыхъ изъ мозаикъ этой эпохи мы замѣчаемъ еще какъ бы борьбу

двухъ стилей: одного—декоративнаго, болѣе легкаго, веселаго, повторяющаго еще античные мотивы—изящныя аркады и колонки, амуры, гирлянды, плоды и цвѣты, виноградныя вѣтви,—подобные тѣмъ, которые украшаютъ своды церкви св. Констанціи въ Римѣ (рис. 32), стиль несомнѣнно эллинистическій; другого—монументальнаго, торжественнаго, спокойнаго и даже неподвижнаго, развертывающаго на стѣнахъ храмовъ, подобныя придворнымъ, пышнымъ шествіямъ, церковныя процессіи. Въ этомъ стилѣ явственно чувствуется вліяніе восточныхъ религіозныхъ и политическихъ представленій, восточныхъ идеаловъ и вкусовъ: здѣсь возрождаются Ассирія и Вавилонъ, съ ихъ офиціальнымъ, прославляющимъ царя и божествъ, искусствомъ, Египетъ, съ его схематизмомъ и неподвижностью.

Но въ то же время мы замѣчаемъ, съ одной стороны, что большею частью этотъ античный якобы орнаментъ, во многомъ схожій съ помпеянскимъ, расцвѣченъ



Рис. 36. Мозаика церкви св. Аполлинарія Новаго, въ Равеннѣ.

такими красками, о которыхъ не могли и мечтать красочно-сдержанные, умѣренные античные художники: таковъ, напримѣръ, орнаментъ въ церкви св. Виталія—на черномъ фонѣ вьется съ изумрудно-зелеными листьями вѣтвь, покрытая серебряными плодами и цвѣтами; въ этой неизвѣстной классической древности цвѣтистости сказывается Востокъ. Но, съ другой стороны, въ расположеніи группъ персонажей, въ ихъ сдержанныхъ, но, все же ритмичныхъ движеніяхъ мы находимъ такую гармонію линій, такую благородную простоту и стильность, тайной которыхъ владѣли лишь эллинскіе, а позднѣе, эллинистическіе художники.

Такимъ образомъ, мы присутствуемъ какъ бы при взаимномъ проникновеніи двухъ стилей. Тамъ, гдѣ достигается ихъ полное единство, византійское искусство создаетъ нѣкоторыя изъ своихъ лучшихъ произведеній перваго періода: такова, напримѣръ, мозаика, украшающая церковь св. Аполлинарія во флотѣ, въ Равеннѣ, изображающая св. Аполлинарія въ райскомъ саду среди праведныхъ душъ, символизированныхъ бѣлыми овцами (рис. 34); такова мозаика купола крестильни православныхъ въ Равеннѣ, изображающая крещеніе Христа и кругомъ—шествіе апостоловъ (рис. 35).

Съ теченіемъ времени, однако, восточный стиль, повидимому, побѣждаетъ: движенія застываютъ, тѣла цѣпенѣютъ, позы становятся однообразными, одежды падаютъ твердыми, рѣзкими складками. Въ этомъ отношеніи очень интереснымъ представляется сравнить съ мозаикой равеннской крестильни, воздвигнутой въ V вѣкѣ, стѣнную мозаику св. Аполлинарія Новаго, работы VI вѣка (рис. 36).

Вмѣстѣ съ тѣмъ, мозаики пламенѣютъ все болѣе разнообразными, богатыми красками; еще въ церквахъ V вѣка мы видимъ темно-синіе фоны, въ VI уже вѣкѣ всѣ фоны сіяютъ золотомъ; на этомъ золотомъ полѣ, словно драгоцѣнные камни, сверкаютъ мозаики многоцвѣтной эмалью и перламутромъ. Для моделировки лица художнику достаточно двухъ оттѣнковъ розоваго цвѣта; но все искусство свое онъ направляетъ на отдѣлку одеждъ, крестовъ, деревьевъ, повидимому здѣсь вдохновляясь цвѣтистыми восточными тканями и коврами.

Фресками этого стиля, созданными въ царствованіе Юстиніана, опредѣляется весь характеръ дальнѣйшаго византійскаго искусства; здѣсь созданы были каноны, которымъ слѣдовали и во второмъ періодѣ, въ X и XI вѣкахъ, измѣняя и дополняя ихъ только въ деталяхъ и частностяхъ.

Иконоборческіе императоры, съ ожесточеніемъ преслѣдуя религіозное искусство и изгоняя изъ храмовъ изображенія Христа, Богоматери, пророковъ, святыхъ и апостоловъ, дали, повидимому, новый толчокъ исторической и бытовой живописи, охотничьимъ, батальнымъ и миѳологическимъ сценамъ; при нихъ, судя по литературнымъ источникамъ и по единственному уцѣлѣвшему до насъ памятнику этой эпохи—купальному дворцу Амра, вновь въ чистомъ почти видѣ возрождается эллинистическій стиль, съ его натурализмомъ, съ его изящной легкостью, веселостью и занимательностью. Здѣсь не осталось, повидимому, ни слѣда прежней строгой торжественности, пышной и гордой церковности, сложной, глубокой символики...

Можетъ, конечно, возникнуть предположеніе: не таковъ ли былъ вообще характеръ свѣтской византійской живописи, и не только въ періодъ иконокластовъ, но и въ V и VI вѣкахъ и позднѣе—въ X вѣкѣ, въ XI?.. Быть можетъ, параллельно съ извѣстнымъ намъ монументальнымъ стилемъ религіознаго искусства, развивалось болѣе или менѣе самостоятельно искусство свѣтское, сохранившее въ неприкосновенности эллинистическія традиціи?.. На эти вопросы, къ сожалѣнію, мы лишены возможности дать отвѣтъ.

Б. Шлецеръ.

(Окончаніе въ слѣдующемъ томѣ).